Agone 5 et 6

L'imbrication circonstancielle d'un nom propre et d'une oeuvre doit au moins autant ......

Anonyme

L'imbrication circonstancielle d'un nom propre et d'une oeuvre doit au moins autant à des exigences respectables qu'à diverses contraintes indignes

Que le lecteur ne répugne pas à poursuivre malgré la dégoûtante littéralité du sens des phrases qui sont proposées ici à sa lecture délicate ; qu'il ne s'étonne pas de l'inhabituelle platitude de la mise en page car les mots qui suivent ne forment pas une composition graphique à regarder mais un texte à lire ; qu'il ne s'inquiète pas de l'absence inaccoutumée de ces « je » qui n'ont jamais garanti l'existence d'une subjectivité sans défection.

Il n'est pas sans être tout à fait inconnu que l'anonymat volontaire se perde, en premier lieu dans les limbes surchargées d'âmes sans humilité, inquiètes de ne pas être reconnues par leur concierge (à l'époque où les concierges fournissaient l'essentiel de l'information policière) ou par leur coiffeur (à l'époque on l'on ne trouve plus de barbier) et, en second lieu (encore qu'ici l'ordre et la topologie ne soient pas mûrement réfléchis), dans les diverses contraintes que produisent les règles sans alternatives du commerce.

Dans un roman qui n'est pas le meilleur de ses livres mais reste tout de même loin de portée du meilleur des livres de beaucoup d'autres qui, ne sachant pas quoi lui reprocher, lui reprochent n'importe quoi, un auteur raille sans tendresse les femmes écrivains qui, par peur de rater leurs amis d'enfance et leurs amours de jeunesse, retrouvent leur nom de jeune fille pour le coller à celui de leur mari au−dessus du titre de la bafouille, en bas à droite du barbouillis.

En ces époques sans troubles (les vaguelettes dont les échos gonflés par les porte−voix aveugles de nos organes de communication qui déferlent sur nos mornes côtes n'inquiètent que les moutons des prés salés) ; en ces époques sans troubles donc (puisque nous sommes d'accord), le pseudonyme lui−même n'est plus une garantie des élémentaires exigences d'un projet sans fard, d'une urgence authentique.

Au cours de divers articles (et sans doute dans d'autres textes, il ne serait pas inutile de vérifier), un autre écrivain, qui a sur le premier l'avantage de la taille, de la jeunesse et de l'austérité, et le désavantage du tour de taille, de l'âge et de la truculence, s'est précisément expliqué sur la différence de nature entre le besoin d'une gloire éternelle et celui des applaudissements. Après mûre réflexion, contre sa conclusion et tous ses arguments pourtant fort habilement utilisés, il n'a pas été possible de différencier ces deux besoins sans recourir à une mauvaise foi, un parti pris et une hypocrisie sans pareils.

On pourra reconnaître le naïf ou le complice à son étonnement devant l'intérêt que le marchand de barbouillages porte aux travaux du savant sur les subtiles différences qui séparent le faux du vrai et celles qui séparent le faux de l'authentique ; le vrai ne pouvant être assimilé à l'authentique, celles−ci et celles−là ne peuvent être confondues. Si le marchand n'hésite pas à le questionner, le savant ne s'interroge pas à son compte sur les avantages moraux comparés du marchand qui goûte tandis qu'il compte sur celui qui ne goûte que ce qu'il compte (peut−être se doute−t−il qu'il n'existe au fond que des inconvénients, simplement d'ordres différents).

Comme à chaque fois, le savant découvre beaucoup plus de questions que de réponses, ce qui n'arrange pas les comptes du marchand. Si l'authenticité peut se résoudre, dans un premier temps, à un problème d'attribution de nom propre, on n'échappe pas à l'aporie que si l'inauthentique est un faux de quelqu'un, elle est aussi, forcément, un vrai de quelqu'un d'autre. Ce qui pose un réel problème car alors que des inauthentiques peuvent artistiquement valoir des authentiques (sans développer les arguties qui invoquent l'innovation au rang de première valeur artistique), tous les noms propres ne valent pas le même prix. Moment de douleur profonde quand les difficiles différences établies entre le faux et l'inauthentique disparaissent derrière le seul mot sans subtilité d'escroquerie.

Et le savant sans pudeur de renchérir qu'il faut encore que le monde d'origine de l'oeuvre d'art en question d'authenticité pratique couramment le nom propre d'artiste, ce qui est loin d'être le cas, comme par exemple dans le passé éloigné de notre propre culture occidentale et dans le présent ou le passé proche de certains de nos voisins lointains. Devant sa constatation de l'absence toujours possible du principe de signature, le savant scrupuleux, en quête de principes généraux, doute de la pertinence de toute authenticité. Par respect sans doute, il hésite à proposer le plaisir comme valeur ultime de l'expérience de l'oeuvre d'art ; au moins jusqu'à plus ample détermination de la supériorité éventuelle d'une classification par les prédicats de ressemblance familiale sur les simples propriétés communes.

Gageons sans risque que la majorité continuera à rester fixée comme une arapède sur le nom propre toutes les fois qu'elle s'aventure à des jugements esthétiques.

Agone 5 et 6

Expérience des oeuvres, jugements et descriptions

Vialle Jacques

Expérience des oeuvres,

jugements et descriptions

Le sens d'une question, c'est la méthode pour y répondre. Quel est en conséquence le sens de la question : Est−ce que deux hommes entendent réellement la même chose par le mot "blanc" ? »

Ludwig Wittgenstein, Remarques Philosophiques (1)

À lire les historiens de l'art et de la littérature, on ne doute plus que la signification d'une oeuvre soit toujours signification de quelque chose pour quelqu'un. Mais à vouloir décrire ce que ce genre de proposition engage à décrire, on en vient vite à se demander ce qu'il faut décrire. Est−ce de l'ordre du jugement ou de la signification ? Faut−il interroger un sujet sur ce qu'il a compris d'une oeuvre −− et pour cela le lui faire dire −− ou étudier la manière dont, au travers de jugements et de dénominations, une oeuvre est dénotée et une expérience décrite ? Ces seules options engagent la possibilité même de fonder une étude empirique de la réception des oeuvres. En retrouvant le sens de leurs différences, nous tenterons de définir les éléments d'une méthode (2).

Ce qu'une oeuvre ne dit pas

En 1898, dans sa préface à *L'art religieux en France au XIIIe siècle*, Émile Mâle n'hésitait pas à écrire : « Le Moyen Âge a conçu l'art comme un enseignement. Tout ce qu'il était utile à l'homme de connaître : l'histoire du monde depuis sa création, les dogmes de la religion, les exemples des saints, la hiérarchie des vertus, la variété des sciences, des arts et des métiers, lui était enseigné par les vitraux de l'église ou les statues du porche. La cathédrale eût mérité d'être appelée de ce nom touchant, qui fut donné par les imprimeurs du XVe siècle à un de leurs premiers livres : "la bible des pauvres". Les simples, les ignorants, tous ceux qu'on appelait "la sainte plèbe de Dieu", apprenaient par leurs yeux tout ce qu'ils savaient de leur foi (3)».

Les historiens d'aujourd'hui prendraient de sages précautions oratoires avant d'énoncer une seule des propositions qu'il semblait si naturel à Émile Mâle d'affirmer, mais sur lesquelles il n'aurait sans doute pas parié sa chemise, puisque les tenir ne l'engageait pas à les exemplifier (4). C'est un certain sens commun qui lui faisait dire ce qu'il n'avait pas les moyens de dire et qui s'exprime encore dans la prose de nos modernes spécialistes des « médias de masse » (5); c'est un autre sens commun, mieux fondé cette fois, qui empêche historiens et sociologues contemporains d'annexer les effets d'une oeuvre d'art à ses significations intrinsèques. Cette prudence bienvenue n'est que la contrepartie du relativisme culturel que tant d'enquêtes en histoire et en sociologie de la culture ont su imposer comme un constat empirique indépassable : il existe autant de modes de consommation d'une oeuvre que de compromis possibles entre une expérience érudite et une expérience profane, en passant par tous les contre−emplois, contre−sens et sur−interprétations que l'existence et l'insistance matérielle de l'oeuvre ne suffisent jamais à limiter. C'est même le contraire qui se passe ; parce qu'elle est avant tout « présomption de sens », une oeuvre d'art place son spectateur ou son lecteur, qu'il le sache ou non, en position d'interprète (6).

Une chose est de montrer qu'Émile Mâle n'a pas les moyens de ses assertions, une autre de récupérer l'hypothèse d'historien qui se trouve à leur principe. Dans un cas l'affaire est promptement réglée sans que l'on ait à sortir de l'adage wittgensteinien : « ce que l'on ne peut dire on doit le taire » ; dans l'autre, il s'agit de réenvisager une question : quel(s) usage(s) les illettrés du Moyen Âge ont−ils eu de l'iconographie que l'Église livrait à leurs regards ?

Aucun témoignage ne nous donne directement accès à l'expérience visuelle, artistique ou iconographique des publics illettrés du XIIIe siècle ; le silence bien connu des pratiques populaires pèse ici de tout son poids sur les attendus de l'enquête historique et, à l'instar des recommandations de Michel Vovelle, c'est à la rubrique des enseignements et prescriptions ecclésiastiques concernant l'image religieuse que l'on récupère les traces d'une pratique illettrée des images, à condition toutefois de savoir les saisir au creux des discours officiels (7). S'il semble délicat de ne s'en tenir qu'à des témoignages de seconde main, la question de l'usage illettré des images au XIIIe siècle demeure la plus intéressante qui soit puisqu'elle présente à elle seule le type de contrainte et de détour méthodologiques qu'impose la question de la réception des oeuvres, pour peu qu'elle soit correctement posée.

Jusqu'au XIXe siècle, la vénération des images semble être le comportement le plus manifeste de la piété populaire. On sait qu'elle déchaîna les fureurs iconoclastes de certains radicaux de la Réforme, mais ce que l'on sait moins c'est qu'elle fut largement comprise par l'autorité ecclésiastique pour ce qu'elle était : une forme d'idolâtrie.

Depuis la lettre du pape Grégoire le Grand à l'iconoclaste Serenus, Évêque de Marseille, l'Église a retenu trois arguments en faveur de la licéité des images : l'instruction des simples, la mémoration des Écritures et l'inclination à la dévotion. Cette mise en avant de la fonction catéchétique des images religieuses constitue, depuis près de douze siècles, le système de défense de l'Église contre les tenants de l'interdit vétérotestamentaire (Ex 20, 4 et Dt 4, 15−18). La fortune discursive que cet argument trouve dans l'exploitation du thème de la *Biblia pauperum* témoigne du prosélytisme catholique visant à fixer la piété des « simples » autour du culte des images, et fonctionne comme un véritable baromètre de l'état des pratiques culturelles en matière de dévotion (8).

L'Église du XIIIe siècle ne connaît pas de troubles iconoclastes. Ceux qui, comme Saint Bernard, militent contre la décoration des sanctuaires, ne le font pas dans le sens de l'interdit vétérotestamentaire, mais dans celui d'une morale de l'ascèse (9). Le culte des saints, si important que les historiens du XIXe siècle y verront un retour au paganisme, s'est étendu de la vénération des reliques à celle des images auxquelles les fidèles accordent les mêmes vertus de miracle et d'intercession. Hors l'église, les images de dévotion se répandent dans la vie privée où elles sont l'objet de manipulations diverses qui empruntent leurs significations psychologiques à la thaumaturgie, au fétichisme et au magisme. Émile Mâle rapporte que pendant les longues sécheresses, le peuple, irrité de l'inutilité de ses prières à Saint Médard −− maître de l'eau −−, s'amusait à noyer sa statue (10). Ces gestes de respect ou d'irrespect envers les images témoignent du caractère personnel de la relation qu'instaurait le fidèle avec tel ou tel saint ; cette relation n'avait rien de commun avec les aventures mystiques que s'offrait la piété d'élite, ce n'était ni plus ni moins qu'une forme de clientélisme : « une simple énonciation, suivie d'un voeu impliquant la promesse d'une offrande suffisait à établir entre le fidèle et son protecteur céleste une relation susceptible de faire bénéficier le premier de l'intercession du second (11)». Tout cela se faisait sans condamnation majeure du pouvoir ecclésiastique qui, voyant couvrir ses églises de statues, de fresques et de vitraux ouvrés, multipliait les indulgences à des pratiques dévotes se déroulant en présence d'images et reconnaissait un pouvoir surnaturel à certaines représentations.

« Une chose est d'adorer une peinture, dit Grégoire le Grand, autre chose est d'apprendre par une scène représentée ce qu'il faut adorer (12)». Introduite dès l'origine, cette nuance sera complétée plus tard par la thèse de Jean Damascène (v. 749) pour qui l'adoration rendue à l'image passe au prototype : « celui qui se prosterne devant l'icône se prosterne devant l'hypostase de celui qui est inscrit en elle (13)». Fort de cette insaisissable abstraction, l'usage cultuel des images se trouve légitimé, depuis l'opportunité pastorale qu'offre la généralisation de son succès, jusqu'au plus haut niveau de sa signification théologique.

Mais, c'est en Thomas d'Aquin que la mise en forme théologique de cette élasticité doctrinale trouva son exécutant le plus doué. Dans sa *Summa Theologiae*, reprenant l'argument de Jean Damascène, le Docteur Angélique définit le type d'honneur qui doit être rendu au prototype : culte de latrie pour le Christ et la croix ; d'hyperdulie pour Marie ; de simple dulie, enfin, pour les saints. S'il commence par une condamnation du commerce idolâtre avec les images, le docteur *subtilis* propose une solution de compromis aussi satisfaisante pour l'Église, qu'élégante dans sa formulation logique : ce qui est condamnable dans l'idolâtrie dit−il, c'est la confusion entre le signe et la chose ; dès lors que l'on prend l'image pour une image de ce qu'elle représente et que l'on vise en elle non plus la circonstance mais l'essence, la vénération est justifiée : « Comme dit Aristote, il y a un double mouvement de l'âme vers l'image : l'un se portant vers l'image elle−même en tant qu'elle est une réalité, l'autre se portant vers l'image en tant qu'elle est l'image d'autre chose. Il y a cette différence entre ces deux mouvements, que le premier est différent de celui qui se porte vers la réalité représentée, tandis que le second, qui se porte vers l'image en tant qu'image, est identique à celui qui se porte vers la réalité représentée. Ainsi donc, il faut dire qu'on ne doit aucune vénération à l'image du Christ en tant qu'elle est une chose, comme du bois sculpté ou peint, parce qu'on ne doit de vénération qu'à la créature raisonnable. Il reste donc qu'on lui manifeste de la vénération seulement en tant qu'elle est une image. Et il en résulte qu'on doit la même vénération à l'image du Christ et au Christ lui−même. Donc, puisque le Christ est adoré d'une adoration de latrie, il est logique d'adorer de même son image (14)». En renvoyant la valeur du geste d'adoration à la discrétion de son signifié (ce qu'il vise) plutôt qu'à la face visible de son signifiant (le comportement lui−même), le *sic et non* de Saint Thomas illustre bien l'aveuglement volontaire de l'Église vis à vis de comportements religieux qui lui échappaient dans le fond mais lui rendaient grâce dans la forme.

Mais, ce que l'on perçoit de plus intéressant encore dans l'impeccable sémiologie du théologien, c'est la vision en négatif qu'elle renvoie de la pratique ordinaire des images. Car c'est bien l'image−chose que le fidèle manipule et vénère, non l'image−signe ; une « présentification », non une représentation. Utilisée comme *signum efficax*, l'image ne se présentait pas à lui comme un signe à déchiffrer, ne fût−ce que littéralement ; elle n'illustrait pas cette relation abstraite de *translatio ad prototypum* mais celle, concrète et inverse, de « présentification ». Car, ainsi que le dit Paul Veyne, l'idole est un moyen de « rendre présente » le dieu (ou le saint) : elle est un capteur de rayonnement divin (15). Nul doute que pour donner lieu à une rationalisation à ce point symétrique, l'idolâtrie devait apparaître à la conscience de Thomas d'Aquin et de ses contemporains pour ce que réellement elle était (16).

Ni véritable incarnation, ni nécessaire représentation, l'idole n'offrait pas de l'image l'équivalence d'un texte ; manipulable à souhait et d'usage privé, elle n'était pas pour le simple un objet de savoir ; pas plus que de nos jours, bas−reliefs, frontons et vitraux ne sont, pour le commun des visiteurs, prétextes à remémorations lettrées.

Trop attentif à capter, dans la pierre ou le verre, le moindre reflet des « miroirs » d'un Vincent de Beauvais, Émile Mâle oublie qu'il traîne derrière lui une bibliothèque étourdissante. À propos des vitraux de la cathédrale de Chartres et de leur référence aux épisodes de la *Légende dorée*, on le surprend d'ailleurs à dire : « Le texte de Jacques de Voragine à la main, on déchiffre sans peine toutes les scènes » (page 519). Ajoutons qu'en plus du livre, il est très utile aussi de posséder le mode d'emploi des illustrations et de s'armer d'une volonté de détective. L'usage de tels instruments montre qu'on est loin de l'immédiateté gnoséologique que laisse entendre l'argument du *liber pauperum*. Toute compétence iconographique est fonction d'un niveau de connaissance. Ce théologien anonyme ne s'y est pas trompé qui, dans un traité arménien du début du viie siècle, pose comme condition de la réception des Écritures en images, le fait que celles−ci soient regardées par les yeux mais interprétées par les oreilles (17).

Malgré la popularité qu'Émile Mâle reconnaît, en son temps, à la *Légende dorée*, on doute que l'effort de prédication auquel enjoint la remarque de notre théologien oriental ait suffit, dès le XIIIe siècle, à transmettre aux illettrés les codes d'accès aux contenus iconographiques. On est d'autant plus fondé à en douter, que la figure de l'illettrisme revient comme un leitmotiv dans les polémiques qui se mènent autour de l'image à la fin du XVe siècle. Au moment où les théologiens romains nient en bloc les accusations d'idolâtrie ou d'incitation à l'idolâtrie portées contre l'Église catholique par les partisans de la Réforme, certains théologiens allemands, plus sensibles, parce que géographiquement et idéologiquement plus exposés aux attaques calvinistes, n'hésitent pas, en effet, à mettre toutes les aberrations du culte des images sur le compte de la faiblesse d'esprit du peuple ignare (*idiotus*). L'argument qui faisait de l'image le *liber idiotarum* prend du coup une tournure paradoxale mais révélatrice de son caractère d'euphémisme et de la fâcheuse proximité qu'entretiennent inculture et idolâtrie. Dans ces attaques, le dénuement culturel est placé au point de rencontre entre débilité (*infirmus*) et idolâtrie (*stolidus*). Et si l'image n'est pas elle−même mise en cause, c'est bien parce que la confusion entre simulacre et prototype est jugée comme une confusion tout intellectuelle : « Comment l'Église du Christ aurait−elle pu empêcher que les chrétiens faibles et grossiers ne fissent autrement que la doctrine catholique n'avait prescrit ? Il faut distinguer les actes des faibles de la doctrine, et tenir pour établi que ce que prescrit et enjoint la saine et pure doctrine correspond parfaitement à la vérité, quand bien même la plupart des chrétiens y contreviendraient (18)».

Pour le pouvoir catholique il semblait clair qu'en elle−même l'image ne devait rien à l'idole. Seul l'usage pouvait faire d'un fidèle un idolâtre. Formulé dans le langage de nos linguistes, cela revient à dire que la qualité d'idole n'est pas du ressort d'une sémantique de l'image mais d'une pragmatique et même, nous l'avons vu, d'une anthropologie des conduites religieuses. En elle−même, l'image n'est rien ; l'usage, tout (19). Cette leçon de nominalisme, qui tient chez les théologiens catholiques d'une véritable ruse de la raison, anticipe les remarques de Françoise Frontisi−Ducroux sur la façon dont la désignation mi−profane mi−savante, de certains objets archéologiques comme idoles échoue à en faire un concept du langage des sources, mais révèle, par contre, les catégories de perception de l'observateur qui les emploie. Attentive aux descriptions de certains objets par les archéologues du milieu du XIXe siècle, elle montre que la dénomination d'idole repose sur des critères esthétiques tels que « l'inachèvement », « le caractère non−anthropomorphe de la figuration », son aspect « primitif », « étrange » ou encore, « énigmatique » (20). Pour l'Église du XIIIe siècle il n'en allait pas autrement puisque les seules idoles qu'elle ait jamais clairement désignées furent celles qu'elle fit figurer au porche des cathédrales et dans les enluminures de ses psautiers, sous l'espèce de démons velus et de créatures fantastiques (21). Autant d'attributs, de prédicats, et de descriptions qui, sans relever d'une sémiologie de l'objet désigné, forment les traces de l'expérience sensible que l'on trouve au principe de toute désignation.

Aussi incomplet que soient nos développements sur l'usage illettré des images au XIIIe siècle, leur orientation d'ensemble suffit à montrer que la question de la réception des oeuvres n'offre pas le même sens que celle de leur signification. Elle nous montre aussi que le commentaire d'une oeuvre n'est pas la seule source à laquelle doit se fier l'historien ou le sociologue, et que de simples gestes suffisent parfois à l'observateur pour désigner le registre de communication établi entre le spectateur et l'oeuvre. Ces gestes, il est possible de les reconstituer et d'en apprécier la portée à travers les discours que leur manifestation réussit, en son temps, à susciter chez ceux qui ne les produisaient pas mais en étaient les comptables avertis. Mais là encore nous sommes loin du discours direct et des méticuleuses descriptions de l'ethnographie quantitative ; nous avons affaire à un vocabulaire d'expressions canoniques (*biblia pauperum*, *translatio ad prototypum*, etc.) dont il faut retrouver le code et, en l'occurrence, le chiffre caché.

Ce que l'usage scolastique du terme d'idole nous apprend de la pratique ordinaire des images, aucun idolâtre, non plus qu'aucun théologien catholique, ne l'eût jamais confié à un texte (22). Mais, une fois élucidée, cette désignation vaut à elle seule comme trace d'une réception particulière des images. C'est autour de telles traces : descriptions et dénominations, mais aussi noms propres et jugements, que nous allons tenter de définir plus avant l'espace opératoire de l'enquête sur la réception des oeuvres. Que le lecteur pressé ne croie pas que les oeuvres elles−mêmes ont toutes chances de disparaître de cet espace. Si les jugements, descriptions et dénominations nous renseignent sur l'expérience des spectateurs et des lecteurs, c'est qu'ils ont en commun de dénoter l'oeuvre, et ce n'est qu'en disposant d'elle comme source à part entière qu'il devient possible de retrouver la forme d'expérience qui rend compte de cette communauté.

L'usage illettré des images au XIIIe siècle nous montre que l'expérience sensible n'est pas toujours corrélative d'un récit. Pour déterminer le sens de cette expérience, nous étions contraints de renoncer au problème du sens donné aux oeuvres, mais il ne nous était pas nécessaire de pointer la différence entre ces deux questions puisque la pratique illettrée des images se résumait à une pratique d'« objet » et non d'« oeuvre ». Nous voudrions montrer que cette différence vaut encore, alors que l'oeuvre est perçue comme

oeuvre, et que beaucoup s'accordent à dire que le sens de l'expérience, c'est la signification qu'on lui donne. Une confusion importante est au principe de cette identité ; elle tient à un usage équivoque du concept de signification et affecte particulièrement l'étude de la lecture. Tant que cette confusion n'apparaît pas comme telle, on s'interdit de donner un sens à la question de la réception.

Comment l'oeuvre est dénotée

A. Les équivoques de la polysémie.

La lecture est une de ces activités symboliques sur lesquelles chacun possède sa petite théorie. S'il est un lieu commun que ces théories reproduisent inlassablement c'est, *l'habitus* scolaire aidant, l'idée qu'un texte, cela se comprend avant tout, et qu'il n'y a de vraie lecture d'une oeuvre que celle qui en découvre le sens. Si cette idée fait assez bien vivre les critiques et passablement plancher les écoliers, rien ne nous assure par contre qu'elle soit le credo des pratiquants honnêtes de la lecture. Pourtant, même savamment énoncée, on la trouve sous la plume de ceux qui prétendent en décrire les mécanismes hors des modèles reçus de l'institution scolaire ou de la critique inspirée. « Lecture plurielle », « révélation ou réduction d'une polysémie », « production autonome du sens », sont autant d'expressions obligées de leurs savants propos : « toute lecture est une lecture comparative, mise en rapport du livre avec d'autres livres. Comme il y a dialogisme et intertextualité, au sens où Bakhtine entend le terme, il y a dialogisme et intertextualité de la lecture elle−même (...) Lire, ce serait donc faire émerger la bibliothèque vécue, c'est−à−dire la mémoire des lectures antérieures (...) Pour une large part, le sens naît de cet en−dehors culturel tout autant que du texte lui−même, et il est certain que c'est du sens acquis que naît le sens à acquérir. De fait, la lecture est jeu de miroirs, démarche spéculaire. On retrouve en lisant. Tout le savoir antérieur −− savoir figé, institutionnalisé, savoir mouvant, traces et bribes −− travaille le texte offert au déchiffrement. Il n'y a jamais saisie autonome, sens constitué, imposé par le livre mis en lecture (23)».

Une saine disposition positiviste nous donne à penser que ces affirmations sont dépourvues de sens et qu'il ne suffit pas d'enregistrer différentes versions d'une explication de texte pour en pointer du doigt l'incontournable polysémie. Celle−ci n'a rien à voir dans l'affaire, et expliquer un texte n'est pas la même chose que le lire, seulement une façon de répondre à une question que les textes eux−mêmes, dans leur grande majorité, ne posent pas.

L'erreur tient de la confusion entre « lecture » et « interprétation », et de l'usage incontrôlé du concept de polysémie lequel, rappelons−le, désigne une propriété du lexique : celle pour un signifiant de présenter plusieurs signifiés (24).

Mais l'erreur vient aussi du fait que l'on parle de lecture « en général », énonçant au mieux quelques références choisies, mais sans jamais pointer l'oeuvre du doigt, comme le font les historiens d'art lorsqu'ils nous expliquent comment « lire » un tableau. Nécessaire au commentaire des images, ce principe de

monstration dans la démonstration, serait tout à fait ruineux si on l'appliquait sans vergogne au discours inspiré de Jean−Marie Goulemot. À lire une page de roman, qui se retrouverait encore dans ses analyses ?

Faisons le test :

« De rage, elle se précipita à la cuisine, s'y enferma à double tour, s'y promena de long en large à grand bruit, heureuse d'inquiéter son mari. Il frappa à la porte, lui demanda d'ouvrir. Elle sourit, ne répondit pas. Il frappa plusieurs fois encore, sans résultat. Soudain, de peur, un coup de sang le frappa à la gorge. Elle avait peut−être ouvert le gaz de la cuisinière pour se suicider et le punir, et il trembla, car il l'aimait. "Ouvre, cria−t−il, ouvre, sinon je défonce la porte !"

Elle répondit qu'elle n'ouvrirait pas, qu'elle voulait mourir, et il devina, à la gravité empêtrée de sa voix, qu'elle était en train de manger. Il se pencha, regarda par le trou de la serrure. Armée d'un long sandwich, elle mastiquait avec une sombre et égoïste animation. »

Ce texte d'Albert Cohen (*Carnets*, 1978), fait partie de quinze extraits d'oeuvres littéraires que nous avons fait lire à trois cents lecteurs dans le cadre d'une enquête menée à l'E.H.E.S.S−Marseille depuis juin 1991 (25). Nous avons pu constater que même les textes non construits sur le principe d'une esthétique réaliste, tels ceux de Samuel Beckett ou de David Sochaba, étaient jugés, par ceux qui en appréciaient la lecture, comme des textes dont le sens ne paraissait pas flottant. Ceux qui ne les appréciaient pas les trouvaient généralement incompréhensibles ou mal écrits et cela ne faisait aucun doute pour eux.

Comme le dit Jean−Claude Passeron, le « pacte de lecture » qui est au principe du texte réaliste exclut, de fait, toute « polysémie » : « Dès qu'un système efficace d'"effet de réel" le fait entrer dans un pacte de croyance, le lecteur doit, s'il veut continuer à lire, croire au monde entier où l'introduit le roman, car il ne peut y avoir pour le lecteur en train de lire qu'un seul monde réel auquel il puisse croire comme réel (26)».

La lecture est « production de sens » ou « conflit d'interprétation » pour qui se prête volontiers aux ébats distingués de la conversation littéraire ou aux délices privés de l'herméneutique bibliologique. Pour les autres, il n'est de différence que dans le plaisir ou l'affectation entre : lire, suivre une conversation, ou méditer entre deux paroles. L'acte lui−même est plus affaire d'imagination que d'interprétation.

En phénoménologue conséquent, qui en sait plus long sur le sujet que la plupart des sociologues, Wolfgang Iser observe que le texte littéraire indique au lecteur ce qu'il s'agit de se représenter et qu'à ce titre, il ne peut lui−même être l'objet visé. Parler d'un livre, c'est se représenter la manière dont une histoire est racontée ; le lire, s'est se représenter l'histoire elle−même, le monde qu'elle déploie au fur et à mesure qu'elle le décrit (27).

Se représenter la manière dont une histoire est racontée c'est s'en figurer le sens ; se représenter ce qu'elle décrit, c'est y ajouter les références. La distinction entre « sens » et « référence » permet de comprendre précisément le rôle du lecteur dans ce qui fonde la créativité de la réception : le sens, c'est la forme grammaticale de la description ; la référence, l'image mentale que le lecteur produit à partir de cette forme (28). Cette situation se complique du fait que le texte ne fournit jamais la description complète d'un monde ou des éléments de ce monde, et que le lecteur doit compenser lui−même ce « manque à la description » pour que le monde esquissé par le texte lui apparaisse comme un objet consistant (29). Mais cette participation du lecteur ne consiste pas en un allongement du texte. C'est par une série d'inférences que nous avons cette impression qu'en lisant, nous nous déplaçons dans un monde : celui qui nous est désigné ; ce monde et non un autre.

Le texte est à la lecture ce que le modèle est au résultat d'une simulation. Mais de celle−ci on ne peut rien dire ; seul le modèle est doué d'une permanence empirique. Les « synthèses passives » ou, si l'on veut, les « images mentales » que nous formons en lisant, relèvent de l'axe temporel de la lecture, et on ne peut les décrire sans détruire aussitôt « l'impression de vie » (*enargeia*) qui est au principe de leur existence. C'est pourquoi je ne peux amener quiconque à se représenter ce que je lis comme je me le représente, même si, par ailleurs, nous pouvons nous mettre d'accord sur le sens de ce qui est lu.

Si les analyses de Wolfgang Iser nous montrent que les récits de lecture sont essentiellement différents de l'acte lui−même et si, du même coup, cela rend caduques les fines réflexions de nos sociologues sur la polysémie d'une oeuvre, il reste à se demander quel pourrait être l'objet d'une étude empirique de la réception des oeuvres littéraires.

En deçà du commentaire et au delà de l'introspection, le sens d'une lecture c'est aussi la manière dont elle nous affecte, et le sens de l'oeuvre, les appréciations qu'on lui porte. De quelqu'un qui ne peut commenter ce qu'il a lu, vu ou écouté, qui ne trouve à établir aucune comparaison avec d'autres expériences ou d'autres oeuvres, dira−t−on qu'il n'a pas compris ce qu'il a lu, vu ou écouté ? Comment expliquera−t−on alors qu'il est susceptible de dire de cette expérience qu'elle fut « sans intérêt », qu'elle l'a « dérouté », « ennuyé », et de l'oeuvre, qu'elle n'est pas une « grande oeuvre », une oeuvre d'art ou, tout simplement, une oeuvre « pour lui » ? N'y a−t−il pas, au principe de ces jugements, une logique de l'appréciation qui, à la manière d'un appareil critique et pour peu que l'on se donne les moyens de le reconstituer, nous permettrait de comprendre le sens d'une oeuvre pour qui en fait l'expérience ?

Dans un corpus de lettres inédites adressées à Jean−Jacques Rousseau sur sa *Nouvelle Héloïse*, Roland Galles, de l'École de Constance, souligne l'absence de retenue dans l'effusion des sentiments chez le lecteur rousseauiste et oppose celle−ci aux formes contemporaines de la critique académique. L'empathie dont témoignent les commentaires des correspondants de Jean−Jacques nous montre que dès la première réception de *La Nouvelle Héloïse* et devançant d'un bon siècle la critique, ces lecteurs ordinaires sont entrés sans difficultés dans le nouveau pacte de lecture que leur proposait la forme encore expérimentale du roman épistolaire. Les traces de cette première réception révèlent, en effet, la collusion typique que génèrent les romans écrits à la première personne entre le champ d'expérience du lecteur et celui du Héros−narrateur

(lequel est identifié à l'auteur) : « La lecture de quelques auteurs modernes m'avait confirmé dans mes méditations, et j'étois deja un illustre Scelerat dans le coeur, sans avoir encore commis aucune action qui pût me faire rougir. Il fallut un dieu et un dieu puissant pour me tirer de ce precipice et vous etes, Monsieur, le dieu qui vénés d'opérer ce miracle. La lecture de votre Héloïse vient d'achever ce que vos autres ouvrages avoient deja commencés. Que de larmes ai−je répandues, que de soupirs, que de douleurs ! Combien de fois me Suis−je vu Coupable. Depuis cette heureuse Lecture, je brule de l'amour de la vertu, mon coeur que j'avois crû épuisé est plus échauffé que jamais. Le sentiment a repris sa place : l'amour, la pitié, la vertu, la douce amitié, vont à jamais reprendre l'empire de mon ame (30)».

Dans ce cas topique, le matériau historique remplit les conditions d'une étude de la réception des oeuvres : il apparaît possible de repérer, par les moyens de l'analyse stylistique, la nouveauté que représente l'écriture de *La Nouvelle Héloïse* dans le champ littéraire de son époque, et de vérifier à l'échelle du corpus de lettres adressées à Rousseau, l'effet propre de cette nouveauté sur les formes du jugement d'appréciation (31).

Juger est une manière de pointer l'oeuvre du doigt et de ratifier une expérience. L'étude empirique de la réception des oeuvres doit en tirer toutes les conséquences méthodologiques. Mais, l'un disant : « ceci est beau » ou « ceci est maniéré » ou encore « c'est tragique », « c'est grotesque », et l'autre, employant les mêmes prédicats ; parlent−ils le même langage de l'appréciation ? Il semble que les oeuvres soient les seules références qui nous permettent de comprendre ces « jeux de langages » et de trancher la question. D'où l'importance de ce qui se dit et de ce qui se fait en leur présence, car elles sont autant d'exemplifications des règles non écrites du jugement.

B. Jugements et références.

Dans *Art et Vérité*, et dans ce qui constituera plus tard le corps même de son *Vocabulaire de l'esthétique*, Etienne Souriau construit une systématique des « nuances de *l'ethos* artistique » à partir de ce qu'il nomme « un retournement réflexif et contemplatif vers l'oeuvre ». Cette entreprise le conduit à définir une « rose des vents de l'art » où chaque « essence », représentée par son nom, est figurée au pôle opposé de son « antitype » avec, de chaque côté, les essences qui lui sont proches selon un gradient négatif de compatibilité : « Le tragique est l'antitype du joli, il est incompatible avec lui. De même sont incompatibles le sublime et le comique. Cependant le joli comme le tragique, le comique comme le sublime, sont des valeurs positives dans l'art. C'est donc bien le grotesque seul, valeur positive, qui convient en face du beau ; Callot en face de Raphaël, comme Aristophane en face de Pindare et Anacréon en face d'Eschyle (32)». S'il prétend à juste titre que son tableau des valeurs artistiques est obtenu d'une manière tout empirique, « par tâtonnements », Etienne Souriau illustre néanmoins cette tendance qu'ont les philosophes de l'art à chercher les bases d'une esthétique pure dans le langage de l'appréciation, considérant que celui−ci est un et que les termes généraux dont il se compose doivent s'expliquer par l'existence de qualités inhérentes aux oeuvres.

Dans ses *Leçons et conversations sur l'esthétique*, Wittgenstein rejette ce point de vue et inscrit le problème du jugement d'appréciation à l'horizon d'une philosophie du langage ordinaire : si les termes de « beau », de « joli », de « plaisant », etc., ne peuvent valoir comme définitions et comme essences, c'est parce qu'ils entrent

dans des jeux de langage différents. Et si nous ne distinguons pas la variété de ces jeux lorsque nous parlons d'un visage, d'une oeuvre ou d'une action en employant les mêmes prédicats, c'est que, superficiellement, nous employons ceux−ci comme autant de gestes ou d'interjections (33). Mais si nous usons de mots et non de simples mimiques pour qualifier un objet ou traduire un affect complexe, c'est qu'au principe de cet usage se trouve une « grammaire » dont le locuteur est le « centre » et dont la valeur se mesure à l'étalon des jeux de langage (34). Or, reconstituer une grammaire signifie pour Wittgenstein, rendre compte de tous les jeux de langage qu'elle autorise. L'entreprise est non seulement difficile, elle est impossible ; et du même coup, comprendre en quoi consiste l'appréciation le devient également.

Cette restriction de Wittgenstein vaut du moment que l'on se donne pour règle de ne pas sortir du cadre strict des jeux de langage. Mais si, mettant de côté le problème de la grammaire, on s'intéresse au sens d'une appréciation dans un jeu de langage donné, une solution apparaît, qui consiste à lui substituer l'oeuvre, les parties de l'oeuvre ou les descriptions qu'elle dénote, puis à comparer entre eux les jeux de langages où figurent les mêmes espèces de dénotations (35).

Dans *L'OEil du Quattrocento*, Michael Baxandall enquête sur l'appareil critique qu'un amateur d'art florentin du XVe siècle (Cristoforo Landino) mit en oeuvre dans ses commentaires sur quatre peintres de son temps : Masaccio, Filipo Lippi, Andrea del Castagno et Fra Angelico (36). Aucune raison ni justification ne sont données par Landino sur ses propres jugements, et Michael Baxandall se trouve dans la situation d'un ethnologue face à un membre d'une peuplade inconnue : pour retrouver la forme d'expérience qui est au principe des jugements du florentin, il doit les référer aux oeuvres sur lesquelles ils portent, et pour en laisser apparaître toutes les nuances, étudier les tournures qu'ils prennent dans le discours de ses contemporains. Les commentaires de Landino tiennent en quatorze lignes, aucune citation d'oeuvre n'y figure et le vocabulaire de l'appréciation esthétique se compose de seize termes (37). L'absence de citation se trouve néanmoins compensée par un repérage des oeuvres les plus commentées à l'époque de Landino et par le fait que les appréciations relevées par Baxandall associent très largement la qualité d'une oeuvre à celle de son auteur.

La possibilité de comparer entre elles les oeuvres de ces différents maîtres et l'existence de sources littéraires dans lesquelles on trouve les termes de Landino employés dans de semblables jeux de langage, font apparaître une série d'oppositions, de différences et de variations entre termes qui suggèrent l'existence de règles d'usage et font inévitablement penser aux grammaires de Wittgenstein : « Ces termes ont une structure, ils s'opposent ou s'allient, se recouvrent ou s'englobent. Il serait facile de tracer le diagramme où ces relations seraient figurées, mais ce serait imposer une rigidité que les termes n'avaient pas et ne devaient pas avoir dans la pratique (38)». En insistant sur cette dernière idée, Baxandall nous montre que s'il y a grammaire, c'est dans le cadre d'un certain jeu de langage ; celui de Landino et des contemporains avec lesquels il partage certaines dispositions culturelles et non, par exemple, celui des « humanistes », moins nombreux et de ce fait moins représentatifs, chez lesquels l'opinion esthétique doit tout à la culture philosophique. Dans les expressions employées par les premiers, on trouve un étonnant mélange de valeurs plastiques, morales et sensibles. L'échantillon des jeux de langage dans lesquels ces expressions interviennent est trop réduit cependant pour que l'on puisse procéder à une analyse comparée des composants axiologiques du jugement de goût. Mais à se contenter de pointer du doigt l'existence de ce « buissonnement » de valeur, autant profiter de ce qu'il nous apprend : au grand dam des tenants d'un esthétique « pure », la contemplation à peine inspirée des oeuvres jette un flou sur la séparation classique des domaines de l'expérience. Cela nous apprend aussi que l'on commet toujours une erreur de méthode lorsqu'on aborde « les mentalités artistiques » (*Kunstwollen*) au travers de théories philosophiques à la mode chez certaines figures saillantes de l'intelligensia ou de la critique

d'art d'époque. C'est bien l'erreur que nous avons pointé chez Émile Mâle, mais c'est aussi celle que commet Erwin Panofsky dans *Idea*lorsqu'il définit le *Kunstwollen* Renaissant comme une traduction du platonisme. La différence entre la « méthode Baxandall » et la « méthode Panofsky » tient à la place que chacun accorde, dans le matériau historique qu'il traite, à l'interprétation donnée aux oeuvres et aux jugements qu'elles suscitent (39).

Depuis « l'expérience de Richards », l'importance du jugement d'appréciation, comme prisme et sanction de la réception d'une oeuvre, n'est plus à démontrer (40). Théoricien de la littérature, poète et professeur, I. A Richards avait pris l'habitude, à la fin de chaque cours, de distribuer un poème présenté sans titre ni nom d'auteur et de demander à ses élèves de le juger. Une fois recueillis, les commentaires étaient à leur tour évalués et constituaient le matériau d'une critique des formes impropres du jugement littéraire (41). Le « buissonnement symbolique » évoqué à propos de l'appareil critique de Landino se manifeste, dans le commentaire des étudiants, avec toute l'hétérodoxie que permet l'anonymat : « il y a de tout dans ces commentaires, de la paraphrase, de la discussion politique ou idéologique, du récit, des aveux, des digressions de toutes sortes (...), on est loin, ajoute Molino, du travail critique léché, appris et bien calibré, qui correspond aux normes du discours critique officiel (42)». Les jugements relevés par Richards portent aussi bien sur un contenu d'idée, sur le style ou le ton du poème ou encore, la manière dont il provoque ou ne provoque pas le sentiment ; certains tiennent du cliché ; d'autres, par leur naïveté ou leur violence, témoignent d'une réaction authentique ; d'autres encore, affichent le point de vue doctrinal, politique ou religieux, qui les motive. Pour que l'enquête prenne tout le sens que lui confère la question de la réception, il resterait à dégager du corpus réuni par Richards une typologie des jugements et des registres de réception des poèmes, et étudier ensuite comment cette typologie réussit à découper la population des lecteurs en groupes, suivant la proximité que l'appareil critique de chacun entretient avec les données de la typologie. Là encore, à la sociologie d'en tirer toutes les conséquences méthodologiques (43).

C. Noms propres et descriptions

L'expérience de Richards montre, comme en négatif, l'importance du nom de l'oeuvre dans la réception qui en est faite. Les mésinterprétations qu'il trouve au principe de certains jugements −− ceux qui, par exemple, ne repérant pas une ironie, une allégorie ou une litote, prennent l'écrit au pied de la lettre −−, peuvent être vues comme le résultat d'un manque d'indications lié à l'absence de titre. C'est que, contrairement à la prose, l'écriture poétique se rapproche de ce que l'on observe en peinture lorsque, incapable de lire le titre d'un tableau, on se demande quel en est le sujet. Robert Klein rend compte de cette situation dans l'exemple qu'il traite au chapitre XVI de *La Forme et l'intelligible* : « Il y a d'abord ce fait, d'expérience courante, qu'on ne peut pas toujours établir une correspondance univoque entre une oeuvre figurative et "son sujet". Soit un tableau des années 1880 qui représente par exemple un coin de chambre, un homme dans son fauteuil lisant *le Journal des débats*, une cheminée avec une pendule Louis XV et un vase de fleurs, un miroir au mur, une partie de fenêtre, etc. Lequel de tous ces objets, est le "vrai sujet" du tableau ? Leur énumération ne nous le dit pas, et on peut en effet imaginer pour cet ensemble des titres aussi différents qu'*Étude d'intérieur, Portrait de M. X., Le Journal des débats ou La pendule Louis XV*. Mais le plus important, poursuit−il, c'est que l'idée que l'on se fait de la signification de l'oeuvre est corrélative de l'idée que l'on se fait du titre : était−il une provocation, un manifeste, une traduction sincère de l'intention artistique, une déclaration faite pour brouiller les pistes ? (44)»

Pour être spécifique de la poésie et des arts plastiques, le « manque à la description » que crée l'absence de titre apparaît parfois comme un effet anachronique de la réception d'oeuvres romanesques. À propos d'un passage des *Mystères de Paris* dont nous avions volontairement soustrait les références, certains lecteurs ont jugé le texte comme une parodie du « grand style ». S'ils ne se trompaient pas dans la perception de certains symptômes d'écriture : les descriptions édifiantes, l'emphase des sentiments ou l'intervention moralisante du narrateur, ces lecteurs se sont curieusement trompés sur leurs destinations. Prompt à détecter l'ironie chez nos « modernes » et ne sachant qu'il s'agissait d'Eugène Sue (ou des *Mystères de Paris*), ils ont envisagé l'hypothèse la plus compliquée pour justifier l'envie de rire que le ton pathétique du texte provoquait chez eux : la « parodie » s'imposait à eux, plus que l'« archaïsme » aux lecteurs que cela ne faisait ni rire ni pleurer (45).

« Son nom semble convenir à ses oeuvres. −− *Comment* semble−t−il leur convenir ? C'est une façon de parler, mais n'est−ce que cela ? −− C'est comme si le nom faisait avec les oeuvres un tout solide. Lisons−nous le nom, aussitôt nous songeons aux oeuvres, et réciproquement. Le nom devient un geste, une forme architectonique (46)». Qui, aussi clairement que Wittgenstein, pouvait rappeler le type de connexion qui, dans les domaines de l'art et de la littérature, s'ajoute à la désignation rigide des noms propres ?

Ce que représente un nom propre pour celui qui l'énonce ouvre tout un domaine d'objets à l'enquête sur la réception des oeuvres. Dans l'usage courant que l'on en fait, ils n'ont pas cette consistance logique que décrit Saul Kripke ; plus qu'à une description singulière ou à un objet unique, ils réfèrent à un ensemble foisonnant de descriptions et de fait, leur signification varie d'un locuteur à un autre. Dans le commentaire qu'il fait de l'ouvrage de Lucien Gallois sur les noms de pays, Jean−Claude Chamboredon montre que les désignations de géographes, comme celles d'autochtones, sont autant de « véhicules de la perception ». La frontière de validité géographique d'un même nom propre varie en effet en fonction du type de regard que l'on porte sur le territoire désigné, d'un certain nombre de traditions héritées et de luttes pour la définition légitime d'un lieu propre (47). S'il semble tout à coup que l'on s'éloigne du sujet des oeuvres artistiques ou littéraires, c'est sans doute qu'un géographe du début du siècle a su poser une question que les sociologues d'aujourd'hui ne se posent toujours pas à propos des oeuvres. Cette question n'avait d'ailleurs de sens pour lui qu'à imaginer une méthode pour y répondre : « il n'y a qu'un moyen de vérifier le véritable sens de tous ces noms, c'est de faire des enquêtes sur place. Encore est−il prudent de s'adresser de préférence à ceux qui ne sont pas suspects d'avoir puisé leur connaissance dans les livres (48)».

La disponibilité syncrétique des noms propres n'a jamais été aussi évidente que dans le commerce que les fidèles du Moyen Âge entretenaient avec leurs saints. Outre les récits édifiants dont la Légende dorée les auréolait, leurs noms étaient associés à des pratiques thaumaturgiques, souvent sans rapport avec leur passé glorieux, et à la définition de groupes professionnels, religieux ou civils (49). Les investissements symboliques qui se faisaient autour des saints −− intercesseurs, patrons, emblèmes, héros de l'histoire du monde, etc. −− étaient autant de définitions des mêmes noms propres. Du même coup, on se prend à penser qu'un vitrail ou un bas−relief représentant tel ou tel saint pouvait évoquer au spectateur tel ou tel interprétant que sa définition « émique » d'un nom propre lui fournissait.

Dans le domaine de la littérature, nous avons pu observer un certain nombre de phénomènes liés à la séparation d'une oeuvre, des noms propres qui lui sont associés. Lorsque le lecteur ne reconnaissait pas

l'auteur ou le titre d'un extrait d'oeuvre que nous lui faisions lire, nous lui demandions de nous citer les références que cet extrait lui évoquait (50). Les associations que nous avons relevées trouvent leur principe dans la signification stylistique, idéologique ou générique que chaque sujet investit dans le nom qu'il cite et qui, pour être rarement le nom véritable du texte ou de l'auteur, se trouve évoqué par quelques éléments de composition, de contenu ou de thème présents dans le texte. La reconstruction de ces associations n'est encore qu'une gageure et le protocole que nous avons imaginé pour enregistrer les traces de ces associations n'est peut être pas assez complexe pour que cela soit réellement envisageable. Mais on peut toujours concevoir des perfectionnements qui, tôt ou tard, nous livreront quelques clés du fonctionnement des noms propres dans leurs rapports à l'expérience littéraire et à la réception des oeuvres.

* *

*

Pour avoir construit notre argumentaire autour de la distinction entre explication des oeuvres et formes de la réception, nous avons pu définir le sens, qu'au delà et parfois à côté de son sens propre, l'oeuvre proposait à l'expérience. Fidèle aux prescriptions de Wittgenstein, cette définition tient tout entière dans la nature des traces concrètes de la réception ; traces qui doivent plus à l'inconscience et à la précision du geste qu'aux techniques de détour et d'oubli propres au récit d'expérience.

Notes

1. Gallimard, 1975, 27, page 66.

2. Cet article constitue l'avant−propos d'une étude, non encore publiée, sur la réception des oeuvres littéraires.

3. Émile Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle* en France, Armand Colin, 1948 (1898), page 11.

4. Ce n'était pas son sujet. N'ouvrant que préface et conclusion, « La Bible des illettrés » semble plus une ficelle de littérateur qu'une hypothèse de savant. Lire l'hommage rendu à Victor Hugo qui « parle si bien » du "Livre de pierre" (page 703).

5. Sur une critique des poncifs véhiculés par la littérature semi−savante à propos de l'image et des pratiques audiovisuelles, cf. Jean−Claude Passeron : « Les yeux et les oreilles : à propos de l'audiovisuel » in *Le raisonnement sociologique*, Nathan, 1991, pages 175−184 ; et Pierre Bourdieu & Jean−Claude Passeron, «

Sociologues des mythologies et mythologies de sociologues », *Les Temps Modernes*, 211, 1963, pages 998−1021.

6. Sur la notion de « présomption de sens » comme critère de démarcation entre objets symboliques et objets naturels, cf. Jean Molino : « Pour une histoire de l'interprétation : les étapes de l'herméneutique », *Philosophiques*, XII, 2, pages 285−287.

7. Michel Vovelle, « La religion populaire, problèmes et méthodes » in *Le Monde Alpin et Rhodanien*, 1−4, 1977.

8. On trouvera un corpus de textes de référence sur les positions des Églises chrétiennes en matière d'iconographie et de culte des images dans l'ouvrage de Daniele Menozzi, *Les images, l'Église et les arts visuels*, Éd. du Cerf, 1991.

9. Cf. le débat entre Saint Bernard et l'abbé Suger in *Architecture gothique et pensée scolastique*, Erwin Panofsky, Minuit, 1967, pages 30 à 46.

10. Émile Mâle, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, op. cit., page 504.

11. André Vauchez, « Le Saint », in *L'Homme médiéval*, ouvrage collectif sous la direction de Jacques Le Goff, Seuil, 1989, page 372.

12. Grégoire le Grand, *Epistola Sereno episcopo massiliensi*, (vers 600), cité par Daniele Menozzi, *op. cit.* page 75.

13. *Horos* du Concile de Nicée II, 787, in *Les Images, l'Église et les arts visuels*, op. cit., page 100.

14. *Summa Theologiae* (IIIa, 25, 3), Cerf, 1986, pages 197,198.

15. Paul Veyne, « Propagande expression roi, image idole oracle », in *L'Homme*, 114, avril−juin 1990, XXX (2), page 17.

16. Le témoignage de Bernard d'Angers, dans son *Livre des miracles*, est très révélateur de cette conscience dédoublée de l'Église en matière de culte des images. Les descriptions accablantes qu'il fait des pratiques rituelles autour de la statue−reliquaire de Sainte Foy de Concques et des images peintes sur les murs du sanctuaire, n'ont d'égale, en intensité, que la conversion iconolâtre qui le pousse soudain à distinguer « l'antique erreur d'idolâtrie », de l'honneur légitime qui doit être rendu à la sainte et à son sanctuaire. Pour plus de détails, cf. Jean Claude Schmitt, « Les idoles chrétiennes », in *L'Idolâtrie*, Rencontres de l'École du Louvre, La Documentation Française, Paris, 1990, pages 112−113.

17. in *Les Images, l'Église et les arts visuels*, *op. cit.*, page 20. Sur les conditions logiques et pragmatiques de la « réception » des images, cf. Jean−Claude Passeron, « L'usage faible des images », in *Le Raisonnement sociologique, op. cit.*, pages 257−273.

18. Michael Helding, *Catechismus catholicus* « concio 24 », 1562, cité par François Lecercle, in *L'Idolâtrie*, op. cit., page 42.

19. Dans son commentaire de la Première épître aux Corinthiens, Pierre Lombard va jusqu'à dénier la qualité d'idole aux objets ; l'idole, dit−il est une «fiction qui naît dans le coeur des hommes, une apparence que l'esprit se figure » Cf. Jean Claude Schmitt, « Les idoles chrétiennes », in *L'Idolâtrie, op. cit.*, page 116.

20. Françoise Frontisi−Ducroux, « Le crépuscule des idoles », in *L'idolâtrie, op. cit.*, pages 86−87.

21. Sur les deux dernières images du manuscrit de la Cité de Dieu illustré par Raoul de Presle entre 1371 et 1375, Isabelle Marchesin montre que l'une d'elle figure une assemblée d'individus en train d'adorer deux idoles placées au dessus d'eux, à l'intérieur d'une mandorle soutenue par des démons ; l'autre illustre la même situation mais l'idole y est remplacée par une image du Christ et les démons par des anges. L'attitude et les gestes d'adoration ont beau être semblables en tout point, dans un cas les personnages au sol sont des idolâtres, dans l'autre, ce sont des fidèles (Isabelle Marchesin, « Les manuscrits de la Cité de Dieu », in *L'idolâtrie, op. cit.*, page 131).

22. Les théologiens de la Réforme, et quelques hérétiques avant eux, n'hésitèrent pas à le faire, mais paradoxalement, leurs témoignages directs n'offrent pas les nuances qui, dans la théorie du *translatio ad prototypum* revue par Saint Thomas, nous révèlent, en creux, les mécanismes intimes de l'adoration des images.

23. Jean Marie Goulemot « De la lecture comme production de sens », in *Pratiques de lecture*, Rivages, 1985, pages 95−98. S'il en était ainsi de l'autonomie du lecteur, écrirait−on ? Et s'il en était ainsi de la polysémie, lirions−nous ? À propos de la confusion toute contemporaine entre auteur et lecteur, lire, dans le présent numéro, l'article de Thierry Discepolo, « Lecture, vérité et interprétation ».

24. *Cf. Dictionnaire de la linguistique*, Georges Mounin, P.U.F, 1974, page 264.

25. Précisons qu'il s'agissait d'extraits plus longs que celui cité et qu'ils se présentaient au lecteur sans titre ni nom d'auteur.

26. Jean−Claude Passeron, « L'illusion romanesque », in *Le Raisonnement sociologique*, *op. cit.*, page 217.

27. Interpréter n'est pas lire, c'est énoncer un premier langage (texte) au moyen d'un second (commentaire). Pour une plus grande précision dans l'affirmation des thèses soutenues ici, cf. Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Mardaga, 1985 (1976), pages 195−273.

28. Depuis Gotlob Frege, cette distinction s'exprime à peu près de la manière suivante : soit deux descriptions définies : « l'étoile du matin » et « l'étoile du soir » ; toutes deux désignent la même et unique référence : la planète Vénus.

. Pourtant, chacune le fait d'une manière différente et l'on appelle cette manière : son « sens » (ce que l'on définira plus tard comme « le chemin de la référence »). Sur ce sujet, consulter Léonard Linsky, *Le Problème de la référence*, Seuil, 1971.

29. La participation poussée du lecteur est au principe de certaines poétiques contemporaines qui présentent la réalité comme contingente à l'action (on pense au « Nouveau roman »). Le principe inverse se trouve à l'oeuvre dans certains passages de *l'Ulysse* de Joyce, où la description du monde est fonction de ce qui se présente à l'esprit du héros et où elle tend, par conséquent, à une extension et une complexité maximum. Ces subversions du pacte de réception réaliste sont d'un intérêt tout particulier pour l'étude empirique de la réception des oeuvres puisque les effets qu'elles produisent peuvent être rapportés à des formes textuelles identifiables par le lecteur (au sujet du principe de « perceptibilité » comme base empirique d'une définition du style, cf. Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, 1971, pages 27−30).

30. Lettre de Joseph Panckoucke, datée de février 1761, cité par Roland Galle : « La Nouvelle Héloïse ou le commencement d'une lecture nouvelle », in *La Lecture littéraire*, Glancier−Guénaud, 1987, page 224.

Souligné par nous.

31. Pour d'autres détails sur le lecteur rousseauiste, voir la monographie de Robert Darnton sur Jean Ranson, lecteur de La Rochelle (1774) : « La Lecture rousseauiste et un lecteur "ordinaire" au XVIIIe siècle », in *Pratiques de lecture*, *op. cit*., pages 126−155.

32. Etienne Souriau, « Art et vérité », *Revue philosophique*, mars/avril 1933, pages 186−187. La « table des valeurs artistiques » est figurée page 188. Pour connaître le détail de cette systématique, voir le *Vocabulaire de l'esthétique*, PUF, 1991.

33. Ludwig Wittgenstein, *Leçons et conversations*, suivi de *Conférence sur l'éthique*, Gallimard, 1971 (1938), pages 15−20.

34. Voir la remarque 58, (« seule l'application distingue réellement les langages ; abstraction faite d'elle, tous sont d'égale valeur »), *Remarques Philosophiques*, *op. cit*., page 87.

35. Nous utilisons le terme « dénotation » au sens large que lui donne Nelson Goodman dans *Esthétique et connaissance* : « Il s'agit de cas de dénominations, de prédications, de descriptions, dans lesquels un mot ou un enchaînement de mots s'appliquent à une chose, un événement, etc. » (*Esthétique et connaissance*, Nelson Goodman et Catherine Elgin, L'Éclat, 1990, page 17).

36. *L'OEil du Quattrocento*, Gallimard, 1985 (1972), chapitre 3, « Tableaux et catégories », pages 167−233.

37. Il s'agit de : pur, aisé, orné, sans ornement, varié, prompt, enjoué, pieux, gracieux, difficile ; excellent imitateur de la nature, sens du relief, bonne composition, habile en matière de perspective et de couleur et grand maître du dessin.

38. *L'OEil du Quattrocento*, op. cit., page 228.

39. Erwin Panofsky, *Idea*, Gallimard, 1983 (1925), pages 63−89. On se gardera de porter un jugement trop rapide sur l'oeuvre iconographique et iconologique de Panofsky qui témoigne d'une logique de la recherche évitant au mieux les topos de l'hégélianisme que son histoire de l'art affectionne.

40. On trouvera une présentation et un commentaire de l'expérience de Richards dans « L'expérience d'I. A. Richards, de la critique nue au mode d'existence de l'oeuvre littéraire », Jean Molino, in *Poétique*, 59, 1984, pages 347−367. Les remarques que nous faisons ici doivent tout à cet article.

41. Cette expérience fut exposée par Richards lui−même dans une étude qu'il consacra au jugement littéraire : *Practical criticism*, I. A. Richards, Routledge & Kegan Paul, 1929.

42. « L'expérience d'I. A. Richards, de la critique nue au mode d'existence de l'oeuvre littéraire », op. cit., page 353.

43. Sur ce sujet, voir Jean−Claude Passeron, « L'oeil et ses maîtres : fable sur les plaisirs et les savoirs de la peinture », in *Les jolis paysans peints*, Éd. I.Me.Re.C / Musées de Marseille, 1990, pages 99−123.

44. Robert Klein, *La Forme et l'intelligible*, Gallimard, 1970, p.353−354. On trouvera une analyse complémentaire de celle de Robert Klein dans « Lire un tableau en 1639 d'après une lettre de Poussin », Louis Marin, in *Pratiques de lecture*, *op. cit*., pages 105−107

45. Il s'agissait du chapitre intitulé : « Visite à l'asile », qui dépeint, sans trop d'exagération si l'on songe à ce qu'est l'institution psychiatrique à l'époque où Eugène Sue écrit, l'état d'inhumanité des aliénés.

46. Ludwig Wittgenstein, *Remarques sur la philosophie de la psychologie* (1), T.E.R., 1989, 381, page 86.

47. Jean−Claude Chamboredon, « Cartes, désignations territoriales, sens commun géographique : les "noms de pays" selon Lucien Gallois », in *Études rurales*, 109, 1988, pages 5−54.

48. Lucien Gallois, *Régions naturelles et noms de pays. Étude sur la région parisienne*, 1908, cité par Jean−Claude Chamboredon in « Cartes, désignations territoriales, sens commun géographique... », *op. cit.*, page 29.

49. Bien qu'il n'en saisisse pas toute la portée symbolique, Émile Mâle rapporte que la vocation thaumaturgique de nombreux saints naissait de calembours sur leurs noms « Saint Lié guérissait les enfants

noués, saint Fort les fortifiait, saint Vât les faisait marcher, sainte Claire guérissait les mots d'yeux, etc. » Émile Mâle, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, *op. cit*,. page 588, note 8.

Le choix des saints patrons se faisait parfois sur la base de calembours plus osés encore : « Saint Barthélémy, qui fut écorché vivant, était le patron des tanneurs, et saint Jean, qui fut plongé dans l'huile bouillante, celui des fabriquants de chandelles (...) Un jeu de mots avait fait de sainte Claire la patronne des verriers . Aucun trait de la vie du diacre saint Vincent ne le rendait propre à devenir le patron des vignerons : on le choisit à cause de la première syllabe de son nom. », *ibid*., page 534.

50. Une consigne précisait au lecteur qu'il ne devait répondre à cette question que lorsqu'un au moins de ces deux noms lui venait sans trop de difficulté à l'esprit.

Agone 5 et 6

Quelque part à côté du texte. Sur l'interprétation archéologique

Boissinot Philippe

Quelque part à côté du texte

Sur l'interprétation archéologique

La seule valeur à mes yeux est que je n'édicte pas de lois, mais suis un expérimentateur ; expérimenter est la seule chose qui m'enthousiasme. Je ne m'intéresse pas aux oeuvres d'art, vous savez, à la postérité, à la renommée, seulement au plaisir de l'expérimentation elle−même ; c'est le seul domaine où je me sente vraiment honnête et sincère.

Orson Welles

L'attention aux textes ne contient pas à elle seule tout ce que l'on entend dans le terme d'interprétation. Il existe à côté des livres, mais pas en dehors si l'on suit sur ce point J. Derrida, tout un univers d'objets cassés, négligés et oubliés, collés à la boue ou usés dans le sable, que l'interprète décrotte d'abord avec ses mains, avant de noircir des feuillets à propos de leur signification dans ce monde privé de lumière.

Loin d'un exposé général et abstrait sur l'interprétation en archéologie, notre programme se posera ici en quatre points.

−− Reprendre les critiques formulées il y a un an dans cette revue autour de l'idée de centre en préhistoire (maison, territoire, culture) (1), lieu attractif et noeud symbolique qui ne peut être atteint, même au prix des techniques les plus sophistiquées : il existe des centres, de la même manière qu'il y a du sens au sein de ces vestiges mêlés mais, à moins d'être guidé par une description du monde historique déjà−là (archéologie antique), je ne peux les montrer du doigt (2), ma main s'étalant après un mouvement tremblant. D'où il est suggéré, en toute rigueur, de s'en tenir à des portions d'espaces tronqués, sanctionnés par des vérités de fait du type « un foyer a été entretenu dans cette grotte entre 10 000 et 11 000 av J.−C. avant d'être partiellement

démantelé par une fosse », en admettant avec Valéry qu'un fait est ce qui se passe de signification. Encore faut−il préciser que les noms communs de « foyer » et de « fosse » sont ici employés avec une teneur descriptive minimum en phénoménalité historique (3), sans à priori sur leur utilisation ou leur signification anciennes.

−− Expliciter les liens entretenus avec d'autres problèmes plus généraux concernant le langage et le monde, terrain défriché par des générations de philosophes et d'artistes, que la plupart des archéologues ignorent ou plutôt contournent comme une forêt de ronces.

−− Se demander pourquoi un des archéologues les plus originaux de cette fin de siècle, auteur d'une stimulante synthèse sur le corps, le langage et l'outil (A. Leroi−Gourhan), s'est perdu dans des apories métaphysiques en voulant livrer l'autopsie d'un site magdalénien, renouant ainsi avec le vieux problème de *l'enargia* (de ce qui donne impression de vie (4)) que l'on croyait disparu des fins de la recherche historique.

−− Et pour commencer, réorganiser tous les matériaux ainsi que l'activité du chercheur autour des mêmes concepts construits comme invariants anthropologiques, concepts développés par J. B. Carse (5) dans un ouvrage dont on ne s'écarte que difficilement comme, je le suppose, en fréquentant une grande intelligence.

Le champ de réflexion privilégié reste l'archéologie préhistorique où la rencontre avec les mots n'a pas de lieu; les mots de l'acteur à jamais disparu bien entendu. Rien à redire, rien à reformuler, à commenter et à exemplifier, si ce n'est ce langage qui accompagne la mise au jour des restes, ces descriptions qui guident le geste du décapage ou ces discours essentialistes qui peuvent motiver une fouille, car il serait naïf de croire que les vestiges puissent être appréhendés sans le souffle d'un énoncé, dans leur nudité terreuse.

Dire que l'on comprendra mieux l'archéologie en examinant d'abord la période préhistorique est une prise de position, un coup de force, dont il faut examiner la fécondité. Ne pas se limiter à la fouille (et donc à l'enfoui), en étendant l'archéologie à l'étude des « créations du travail humain » dans le temps et l'espace, est un autre point de vue (6) qui nourrit d'autres débats mais élude quelques problèmes dont nous voudrions traiter. Question de sensibilité philosophique peut−être.

La présentation que nous avons choisie (partir de la préhistoire) ne concerne pas seulement les périodes et les peuples sans écriture, mais balaye toute l'activité humaine, en donnant chaque fois une orientation particulière, s'alliant parfois avec des questions de sociologie (en court−circuitant ce qui est dit à propos d'une pratique (7)), d'ethnologie (en établissant une chronologie relative de certains traits culturels) et, bien sûr, d'histoire. Cette présentation n'apportera pas grand chose à celui qui s'intéresse aux amphithéâtres romains ou aux techniques de chauffe dans les thermes de la même civilisation, mais alimentera les confrontations entre ce qui a été dit et ce qui a été fait (comme par exemple dans le problème de la fondation de Rome (8)) ou bien entre ce qui a été fait et qui n'a pu être (re)dit. La Protohistoire, période tampon entre l'Histoire et la Préhistoire, sera dans cette perspective le moment où nous sommes informés des choses des uns (les hommes

protohistoriques) par les mots des autres (les hommes historiques) (9). En reprenant un concept cher à M. de Certeau, c'est aussi le halo diffusé autour d'un lieu propre.

Nous allons maintenant traduire et étendre ces orientations ou catégories dans les termes de J. B. Carse. « Il y a, somme toute, deux sortes de jeux. Les uns peuvent être dits finis, les autres infinis. Un jeu fini se joue pour gagner, un jeu infini pour continuer à jouer (10)». Voilà le découpage lancé. À partir de cette dichotomie simple, J. B. Carse examine toutes les configurations possibles, soulève les contradictions propres à chaque jeu, et rend compte de la plupart des pratiques humaines, de la même manière que du blanc et du noir ou des pleins et des vides peuvent donner une bonne idée d'un objet. C'est ainsi qu'un jeu infini peut comprendre un nombre indéfini de jeux finis (et non l'inverse).

Une partie d'échecs ou de football, un examen universitaire sont de bons exemples de jeux finis. Les joueurs se mettent d'accord sur les règles qui permettront d'arrêter le jeu en désignant un gagnant ou un classement dans des limites de temps et d'espace bien précises.

À l'inverse, dans le jeu infini, les règles et les limites peuvent varier en cours de jeu, de manière à continuer la partie. L'existence d'un individu apparaît rétrospectivement comme un jeu infini, à condition de mettre entre parenthèses la représentation sérieuse qu'il s'en donne généralement. Même si on pense que sa vie sur terre consiste à jouer sa place dans quelque paradis ou panthéon, et/ou remporter une série de jeux finis, réussir ses examens, se marier et se reproduire, accumuler les titres et faire carrière, tout se passe comme si l'enchaînement des faits, dans leur fluidité incontournable et au gré des accidents, obéissait à un vaste jeu infini. Il en est de même à l'échelle de l'histoire de l'humanité, quoiqu'en disent les religions du salut ou du progrès. Les véritables joueurs de l'infini, par contre, ont pleinement conscience de ces propriétés de la vie humaine et ne se racontent pas d'histoires ; ils meurent au cours du jeu après avoir beaucoup changé. Nietzsche, Wittgenstein, Musil, ou Foucault, tels que je les imagine sans tomber, je l'espère, dans une vision *bénisseuse*, seraient quelques−uns de ces joueurs engagés dans un combat avec le démon, pour reprendre l'expression de Zweig.

Reste un point essentiel pour les deux types de jeu : « qui joue, joue librement. Qui doit jouer ne peut jouer (11)». Il est évident que les joueurs du fini doivent, dans le sérieux de la compétition, oublier cette liberté afin d'achever le jeu. Il existe des parties qui ont pour enjeu la vie ou la mort : « dans l'esclavage, par exemple, ou sous une oppression politique rigoureuse, refuser de jouer le rôle exigé peut se payer d'une terrible souffrance ou de la mort (12)».

Si le « texte est l'enregistrement des échanges réels entre les acteurs −− paroles ou actes (13)», alors le travail de l'historien consiste en premier lieu à établir le jeu fini selon les règles duquel ce texte est composé (le sens des pratiques). Mais peut−être faudrait−il commencer par se demander pourquoi ce texte a été enregistré et comment il est arrivé jusqu'à nous.

« Qu'un jeu fini ait besoin d'un public devant lequel il sera joué et qu'un public ait besoin d'être particulièrement absorbé par les événements qu'il suit montrent la réciprocité décisive entre un jeu fini et le monde. Les joueurs du fini ont besoin du monde pour assurer une référence absolue à leur compréhension d'eux−mêmes ; de même, le monde a besoin d'être le théâtre d'un jeu fini pour rester un monde (14)». Un monde, c'est par exemple un public, et un « public ne reçoit pas son identité des personnes qui le composent, mais des événements qu'il observe (15)». On en déduira que pour qu'un jeu soit intelligible, il lui faudra la référence d'un monde, un monde n'étant pas autre chose qu'un des lieux propres dont nous avons déjà parlé : la « maison brûlée » est pour nous, spectateurs, un centre de vie qui vient d'être dévasté par le feu parce qu'on nous propose sur scène les interrogations et échanges de divers acteurs ayant été le public de ce lieu comme centre (certains y ont vécu, d'autres ont connu des intrigues avec les habitants), nous assurant que la référence n'a pas changé, ce tas de cendre n'ayant pas toujours été un tas de cendre (certains objets familiers peuvent même être montrés du doigt).

Un monde ne se confond pas avec ce que l'on appelle une société, celle−ci étant constituée d'un nombre indéfini de mondes. En tant que jeu fini, la société peut valider les titres et permettre leur reconnaissance perpétuelle, en donnant les moyens d'en assurer la visibilité et le souvenir (16).

À travers les archives, l'Histoire vient à son tour recueillir les titres et les classer. Elle se détourne depuis peu des gagnants et des puissants (les maîtres des jeux finis), pour repérer dans le détour d'un jeu les fragments de vies minuscules. Ainsi, comme le note Foucault, « toutes ces vies qui étaient destinées à passer au−dessous de tout discours et à disparaître sans jamais avoir été dites n'ont pu laisser de traces −− brèves, incisives, énigmatiques souvent −− qu'au point de leur contact instantané avec le pouvoir. De sorte qu'il est sans doute impossible à jamais de les ressaisir en elles−mêmes, telles qu'elles pouvaient être à l'"état libre" (17)». Si les puissants rois d'Assyrie vont jusqu'à enfouir, dans les fondations de leur palais de brique, le récit commémorant la construction de leur monument afin que leur titre soit à jamais conservé à travers le temps (18), il faut le jeu inquisitorial orchestré par J. Fournier pour connaître des éléments de vie du petit village de Montaillou à la fin du Moyen Âge (19).

Il existe en effet des petits jeux finis dont la société néglige la visibilité, que l'on regroupe dans la rubrique « vie quotidienne » et dont l'exposé est une invention récente de la littérature. Il existe aussi des incendies qui ravagent des monuments et des bibliothèques, des catastrophes naturelles ou des peuples que l'on veut réduire au silence, des voix qui se perdent dans l'air sans jamais être gravées, des hasards et des jeux qui menacent les titres. L'historien rôde autour de ces textes sans en suivre les mots d'ordre.

Quant à l'archéologie, depuis la figure du sophiste Hippias dans Platon (20) jusqu'aux antiquaires du XVIIIe siècle, il n'est question que de collecter des récits sur l'ancienneté des lieux, de brosser des statues, de remonter des monuments et de remplir des musées, même si dès le XVIIe siècle les vestiges du passé prennent le statut de témoignage au regard des textes historiques.

La référence aux restes n'emprunte d'abord que les chemins de la puissance et de la renommée. Le grand historien grec Thucydide est notre premier témoin : « Mycènes était à coup sûr une petite ville et il se peut que

telle ou telle place de cette époque ne nous fasse pas grande impression. On ne saurait pourtant tirer de là un argument valable pour mettre en doute ce que les poètes nous disent de l'importance de cette expédition et ce que la tradition a retenu. Ainsi, à supposer que Sparte soit dévastée et que seuls subsistent les sanctuaires et les fondations de ces édifices, les générations qui viendraient dans un lointain futur douteraient fort, je pense, que sa puissance réelle eût été à la hauteur de son prestigieux souvenir... Néanmoins, parce qu'il n'y a pas d'agglomération centrale, parce que les sanctuaires et les monuments sont modestes, parce que, comme c'était autrefois le cas dans toute la Grèce, les Lacédémoniens vivent disséminés en bourgades, on pourrait croire que Sparte n'était qu'une puissance de second ordre. Qu'Athènes en revanche vienne à subir le même sort, le spectacle qu'offriraient les vestiges de cette ville feraient croire que sa puissance était double de ce qu'elle est en réalité (21)».

Bien avant que les pioches des fouilleurs n'en viennent à débrouiller les restes des habitats gaulois de la région marseillaise, l'historien provençal Bouche essayait de nous montrer un référent palpable relatif à ces indigènes évoqués dans les textes de Polybe et de Strabon (récits à vrai dire beaucoup moins explicites que ceux de César pour la Gaule intérieure) : « En Provence les druides avaient plusieurs retraites ; les plus connues étaient celles d'Éguilles et des Figons, hameau voisin, à une lieue d'Aix. La curiosité m'ayant conduit, en 1770, sur les débris de Carluc, maison ruinée qui appartenoit anciennement aux Templiers, et dont les domaines voisins appartiennent aujourd'hui aux Bénédictins de Montmajour, une pierre angulaire sur laquelle étoient gravés ces mots VOV...DRUID..., me fut indiquée par un habitant du voisinage. Elle me donna lieu de penser que se pourroit être là quelque reste d'une ancienne habitation des Druides construite dans ce lieu, ou que cette pierre étoit un monument religieux, élevé en l'honneur des Druides, ou par les Druides en l'honneur de la divinité. Le lieu où je trouvois cette pierre est retiré, paisible, environné de bois, et étoit fort propre aux mystères des anciens Prêtres Gaulois (22)». Si on passe sur l'idée d'immuabilité de l'environnement naturel, qui prête aujourd'hui à sourire, il est intéressant de noter l'attention exclusive à des références d'ordre linguistique (épigraphie) et la recherche du monumental, c'est−à−dire à des restes destinés à la célébration de jeux finis.

Pour faire court, on dira qu'avec le développement de la philologie et les premiers moments de la géologie du quaternaire, l'archéologue va dégager un tout autre type d'indice. Dès l'introduction de ses *Antiquités Celtiques et antédiluviennes* (1847), Boucher de Perthes insiste sur le caractère infime des traces que l'homme ancien peut laisser de sa présence : « Là, dans ses pauvres ustensiles est toute leur histoire, toute leur religion ; là est leur langue à la fois vulgaire et sacrée, et c'est dans ces rares et grossiers hiéroglyphes, qu'il faut évoquer leur existence et révélation de leurs moeurs (23)».

C'est au cours des premières étapes de ce paradigme indiciaire −− selon l'expression de C. Ginzburg −−, que le vestige est replacé dans le concert des phénomènes de la nature, le « royaume de l'inexprimable (24)». On distingue alors dans les stratigraphies ce qui correspond à une activité humaine « en place » et ce qui doit être attribué au débordement d'une rivière ou aux effets du gel sur une paroi rocheuse. Il n'est pas étonnant que cette « révolution » scientifique affecte d'abord les ténèbres de la première humanité, selon le principe du « qui a le moins peut souvent le plus ». Il faut parfois attendre la deuxième moitié du XXe siècle pour voir les archéologies à lieu propre (Antiquité, Moyen Âge) se soucier de ces interactions avec les phénomènes naturels.

Dans le domaine préhistorique, la fouille de Pincevent menée par A. Leroi−Gourhan constitue l'une des recherches les plus précises, il est vrai dans un cas d'école, un site inondé par les crues d'un fleuve (25). La répartition des vestiges soigneusement décapés a été confrontée à tout ce que l'on peut savoir d'un phénomène naturel, de manière à suspecter, au détour de chaque amas ou configurations de vestiges, les marques d'une activité humaine. C'est en effet là, en négatif, dans les parages de tout ce qui n'est pas la nature (26), dans tout ce qui vient contredire un phénomène reproductible à l'infini, que l'on peut espérer trouver la présence d'une signification. Mais cet écart n'est qu'un indice, un signe qui renvoie à un nombre indéfini de pratiques possibles, dont on peut donner une description générale, en renonçant en toute rigueur à expliciter quelque signification que ce soit, à moins de tomber dans un essentialisme naïf.

Toute signification à retrouver ne peut concerner que les archéologies à lieu propre, il suffit de savoir manipuler les textes en évitant d'y importer nos propres concepts ou catégories, terrain sur lequel bien des historiens, sociologues ou ethnologues se sont chargés de nous déniaiser. Je parle évidemment, et depuis le début, de la signification que certaines pratiques pouvaient avoir pour les acteurs, pas de celle qu'un individu ou groupe social peut donner des artefacts de l'autre, comme par exemple dans le goût des ruines à l'âge classique ou le folklore celticisant attaché aux dolmens.

De même que « l'inexprimabilité de la nature est la possibilité même du langage (27)», cette indifférence est la condition nécessaire de l'enregistrement de nos pratiques. Tout ce que l'on fait n'échappe pas, est toujours de la nature, qu'il s'agisse d'un beau jardin à l'italienne ou des déchets qui s'amoncellent à la périphérie de nos villes. Il n'y a pas de dehors à la nature. Devant ce silence, le langage nous permet de rendre le monde habitable. Mais les mots ne réfléchissent pas le monde, ils sont dans le monde. Vibrations dans l'air, creux dans la pierre ou lignes d'encre, les mots assurent le transport de la signification, de la même manière que la monnaie est une trace qui fait circuler des valeurs (28) ; transport qui n'est évidemment pas sans dommages.

Lorsqu'un archéologue se décide à ranger les poteries ou les silex qu'il a découverts dans son chantier, il sait bien que les mots vont lui manquer pour chacune des pièces qu'il aligne sur la table, il sait aussi que les mots ont manqué au fabriquant et à l'utilisateur de chaque outil. Cet ensemble a été ordonné, ces pièces ont été regroupées autrefois, certaines se ressemblent, seuls quelques détails permettent d'isoler un individu. L'archéologue fait alors le pari de mettre ses mots sur tout cela, les mots de sa langue naturelle (grattoir, bol ou écuelle) ou d'un langage formalisé (29). Cela, non pour le plaisir très administratif de classer, mais pour préparer la liste à la comparaison, lui associer des centres (le mobilier provenant d'une activité sociale précise d'une culture à un moment donné) et tendre vers des questions jouant sur l'évolution interne et les influences extérieures. Mais s'agit−il ici seulement d'éviter au lecteur de notre archéologue de mourir d'ennui avant la fin d'une description un peu trop sèche et dépourvue des couleurs de la vie, de lui montrer que toute cette énergie dépensée dans des fouilles minutieuses a bien servi à quelque chose ?

Répondre à cette question nécessite de distinguer deux attitudes, deux types de jeu dans la recherche. Dans le premier cas on parlera de joueur du fini : arrêter le jeu et gagner des titres est son ambition. Il sera celui qui a découvert le vase machin ou le premier à étudier telle question. Il sera célébré pour cela ; ses textes, pieusement conservés pour la société, nous expliqueront que ceci était en fait cela, qu'il suffisait de trouver le mot (30) : ce site était un habitat princier, voilà la solution. Si son lecteur est aussi amateur de jeux finis, il sera ravi d'en finir avec cette question, il pourra s'arrêter de penser : c'était donc un habitat princier, que c'est

intéressant ! Une image fait aussi bien son affaire ; comme toute icône, elle lui dira comment c'était, cela le rassurera.

Mais répondons plus précisément à notre question dans le cas précis où l'archéologue est sensible aux raisons de la société. Si l'on exclut les spécialistes de la géologie du quaternaire, il existe deux types de formations intellectuelles conduisant à la profession d'archéologue : l'histoire (avec en particulier l'histoire de l'art), plus rarement, l'anthropologie. L'étudiant à la recherche d'un titre pour pratiquer ses fouilles voit donc d'abord défiler toute une série d'oeuvres bien documentées, ayant fait l'objet de multiples commentaires, parfois du vivant de leur auteur ; on lui montre de belles synthèses sur la culture matérielle de l'occident médiéval ou sur l'amour courtois. Il apprend que les mythes ne sont pas formulés n'importe où et n'importe comment, que l'archéologie sera utile pour combler toutes les lacunes des archives ou des enquêtes ethnographiques.

Avec un tel traitement, on comprendra que le spécialiste des traces visera au mieux à prolonger les mêmes questions que celles de ses collègues mieux documentés, au pire à reprendre les grandes catégories du savoir anthropologique ou historique. Notre défavorisé des sciences sociales se rattrapera en proposant des solutions dans le style historique, sociologique ou ethnologique, par un geste qui n'est pas sans rappeler ce que l'on appellerait ailleurs de l'arrivisme, entendu comme l'art de revêtir les caractères d'un groupe dominant, en renonçant à poursuivre au delà de sa situation initiale. Le bénéfice symbolique doit être à la mesure de l'inégalité de départ : on proposera un scénario permettant de rendre compte de la configuration des traces, sans se soucier de la sélection arbitraire d'hypothèses emboîtées et en voilant soigneusement ces opérations sous le terme général d'« hypothèse de travail », dont on promet d'apporter une preuve dans les travaux à venir.

Il faudrait aussi analyser les attentes du public attiré par l'évocation des restes. L'archéologue thaumaturge est là pour lui faire toucher du doigt le passé, lui raconter comment c'était. Notre joueur du fini a besoin d'un public.

Il semble que Leroi−Gourhan se soit livré avec Pincevent à un jeu de cette sorte, nous donnant une image bonne à évoquer la vie des chasseurs magdaléniens, que l'on peut placer devant nous sans que cela ne nous perturbe, dans le grand album de l'évolution de l'humanité (31) : c'était donc ça un campement de chasseurs paléolithique !

Dès que l'on s'interroge sur la connaissance des traces archéologiques, le jeu peut commencer à basculer. En tenant compte des conditions d'observation, l'archéologue joueur de l'infini fait sa révolution quantique. La production d'un savoir l'intéresse tout autant que la critique de lui−même, de ses concepts et de ses pratiques. Il ne cherche pas de solution mais plutôt comment s'articulent les problèmes. Pour lui, il n'y a de solution qu'à des problèmes techniques, uniquement lorsqu'on se déprend de la signification. Ce n'est pas un idéaliste. Il se moque d'être utile à la société. Le monde pour lui ne va pas de soi.

Étant le « génie de lui−même (32)», à l'origine de ses paroles et les prononçant pour la première fois, le joueur de l'infini cherche à dépasser la question de la figuration, c'est−à−dire à la fois la narration et l'illustration : tel site n'illustrera pas seulement ce qu'était un village à cette période ou quelles en ont été les étapes du développement. Il tentera de « penser à la fois la réalité d'une chose et son irréalité, c'est−à−dire le corps vide de ses possibilités inexplorées, oubliées, refoulées, l'histoire de son inexistence (33)» : ce site présent devant nous, avec tous ses vestiges pleins et bien fondés, ne sera pas pour lui la solution qu'une population a trouvés pour résoudre ses problèmes de subsistance ou d'échange (ce que tentent en particulier de nous faire croire les études sur le territoire), mais un point où se noue toute une série de questions sur les manières d'habiter un lieu, d'envisager sa défense ou ses limites symboliques, d'organiser l'espace. Il s'attachera à ce qui est absent ici mais qui est présent ailleurs, dans d'autres contextes, régions ou périodes. Il tient à garder sur chaque objet sa part de l'ombre, repoussant en leur faisant violence les limites de son questionnement, mais en admettant ces limites, les engageant dans sa pensée. Ce qui pourrait paraître familier, il le rendra étrange, par le même procédé que les formalistes russes appellent « estrangement (34)». Avec l'archéologie il se trouvera à l'aise car il peut greffer ses jeux infinis sur d'autres jeux tout aussi infinis, puisque c'est ainsi que nous apparaît l'intégrale des traces de l'activité humaine. Si l'on écarte les cas exceptionnels où l'on peut reconstituer le sens de certaines pratiques, un jeu d'enfant dans le sable, un rite annuel dans une forêt profonde et une puissante activité économique sont autant de pratiques qui donnent de façon contingente un reste; tout dépend de la position géomorphologique du site (mieux vaut une grotte ou un fond marécageux qu'un versant), de l'irruption inattendue d'un volcan ou de la succession incontrôlable des manières d'exploiter un paysage. Il n'y a de devoir envers personne.

Le joueur de l'infini sait qu'il est maître de ses sources, c'est lui qui produit le document dont la qualité (la possibilité d'engendrer un grand nombre de questions) dépend de sa volonté de vérité ; rien n'est plus aisé que d'arranger son document. Il n'hésite pas à faire violence à son objet d'étude : il le décontextualise, il le met en série (35).

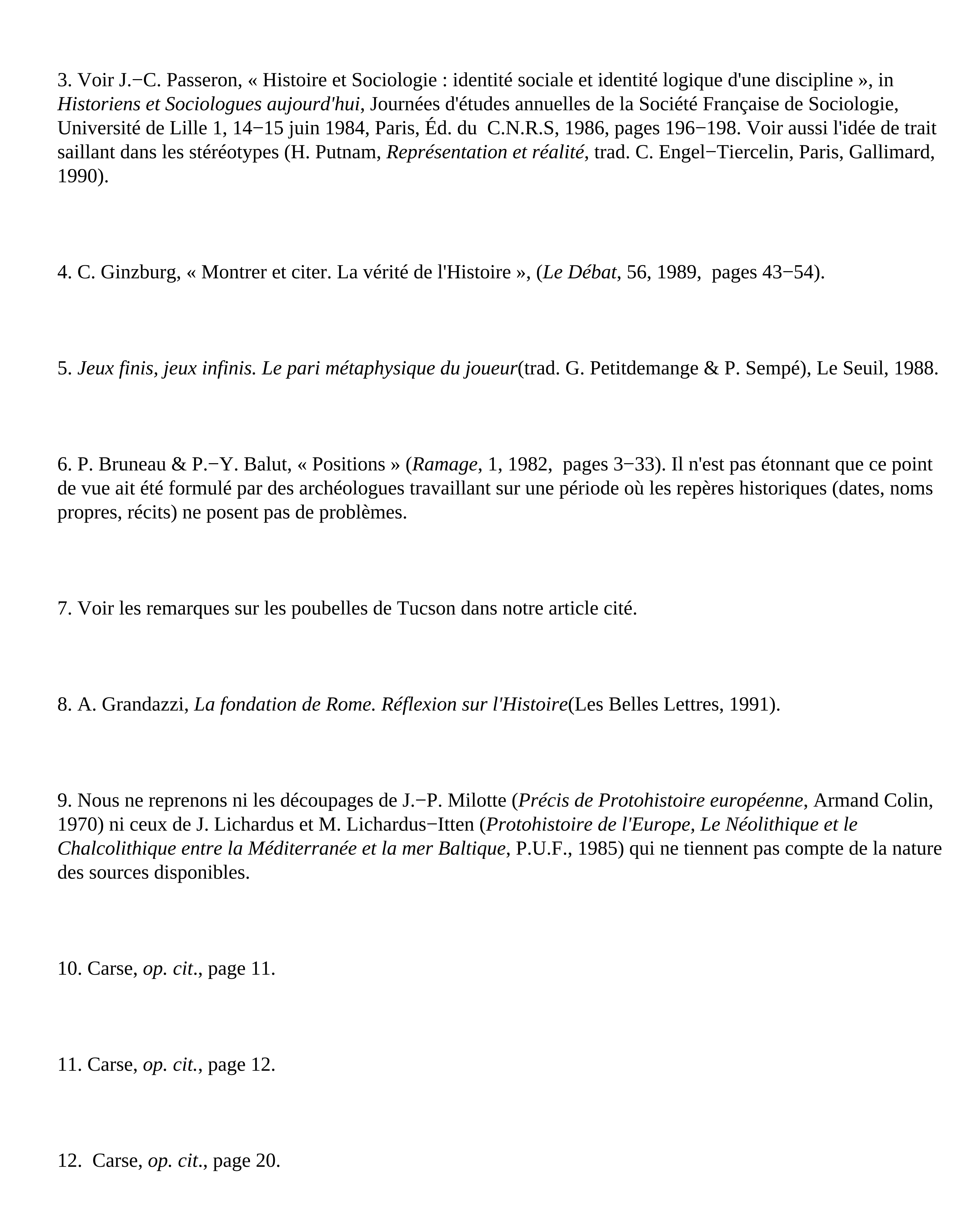
Il vit dans l'intranquillité ; c'est un être vulnérable car il tente d'échapper à la logique du nécessaire. Pour une société, un joueur de l'infini bon à célébrer est un joueur mort.

Les deux figures de chercheurs que nous avons distinguées sont peut−être caricaturales. Il conviendrait mieux de parler de pôles. Personne ne s'étonnera que le pôle fini soit le plus densément habité, son climat rapporte plus qu'il ne coûte.

Notes

1. « *La Maison brûlée*. Document et écriture archéologique » (AGONE, 1, pages 23−44).

2. Je fais ici référence à la remarque de L. Wittgengstein sur les lieux dans la fiche 713 (« Fiches », trad. J. Fauve, Paris, Gallimard, 1970, page 177).



3. Voir J.−C. Passeron, « Histoire et Sociologie : identité sociale et identité logique d'une discipline », in *Historiens et Sociologues aujourd'hui*, Journées d'études annuelles de la Société Française de Sociologie, Université de Lille 1, 14−15 juin 1984, Paris, Éd. du C.N.R.S, 1986, pages 196−198. Voir aussi l'idée de trait saillant dans les stéréotypes (H. Putnam, *Représentation et réalité*, trad. C. Engel−Tiercelin, Paris, Gallimard, 1990).

4. C. Ginzburg, « Montrer et citer. La vérité de l'Histoire », (*Le Débat*, 56, 1989, pages 43−54).

5. *Jeux finis, jeux infinis. Le pari métaphysique du joueur*(trad. G. Petitdemange & P. Sempé), Le Seuil, 1988.

6. P. Bruneau & P.−Y. Balut, « Positions » (*Ramage*, 1, 1982, pages 3−33). Il n'est pas étonnant que ce point de vue ait été formulé par des archéologues travaillant sur une période où les repères historiques (dates, noms propres, récits) ne posent pas de problèmes.

7. Voir les remarques sur les poubelles de Tucson dans notre article cité.

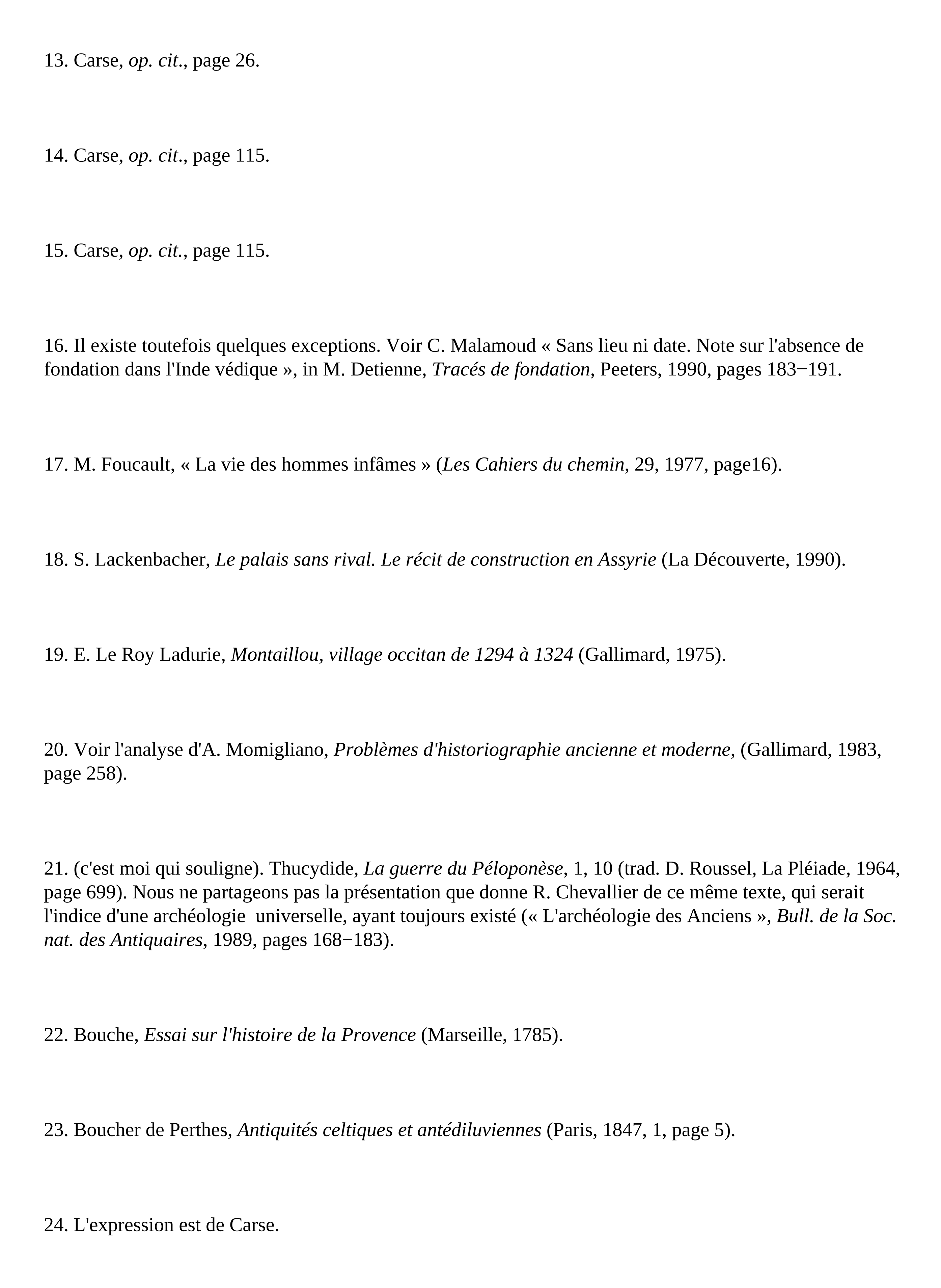
8. A. Grandazzi, *La fondation de Rome. Réflexion sur l'Histoire*(Les Belles Lettres, 1991).

9. Nous ne reprenons ni les découpages de J.−P. Milotte (*Précis de Protohistoire européenne*, Armand Colin, 1970) ni ceux de J. Lichardus et M. Lichardus−Itten (*Protohistoire de l'Europe, Le Néolithique et le Chalcolithique entre la Méditerranée et la mer Baltique*, P.U.F., 1985) qui ne tiennent pas compte de la nature des sources disponibles.

10. Carse, *op. cit.*, page 11.

11. Carse, *op. cit.*, page 12.

12. Carse, *op. cit.*, page 20.



13. Carse, *op. cit.*, page 26.

14. Carse, *op. cit.*, page 115.

15. Carse, *op. cit.*, page 115.

16. Il existe toutefois quelques exceptions. Voir C. Malamoud « Sans lieu ni date. Note sur l'absence de fondation dans l'Inde védique », in M. Detienne, *Tracés de fondation*, Peeters, 1990, pages 183−191.

17. M. Foucault, « La vie des hommes infâmes » (*Les Cahiers du chemin*, 29, 1977, page16).

18. S. Lackenbacher, *Le palais sans rival. Le récit de construction en Assyrie* (La Découverte, 1990).

19. E. Le Roy Ladurie, *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324* (Gallimard, 1975).

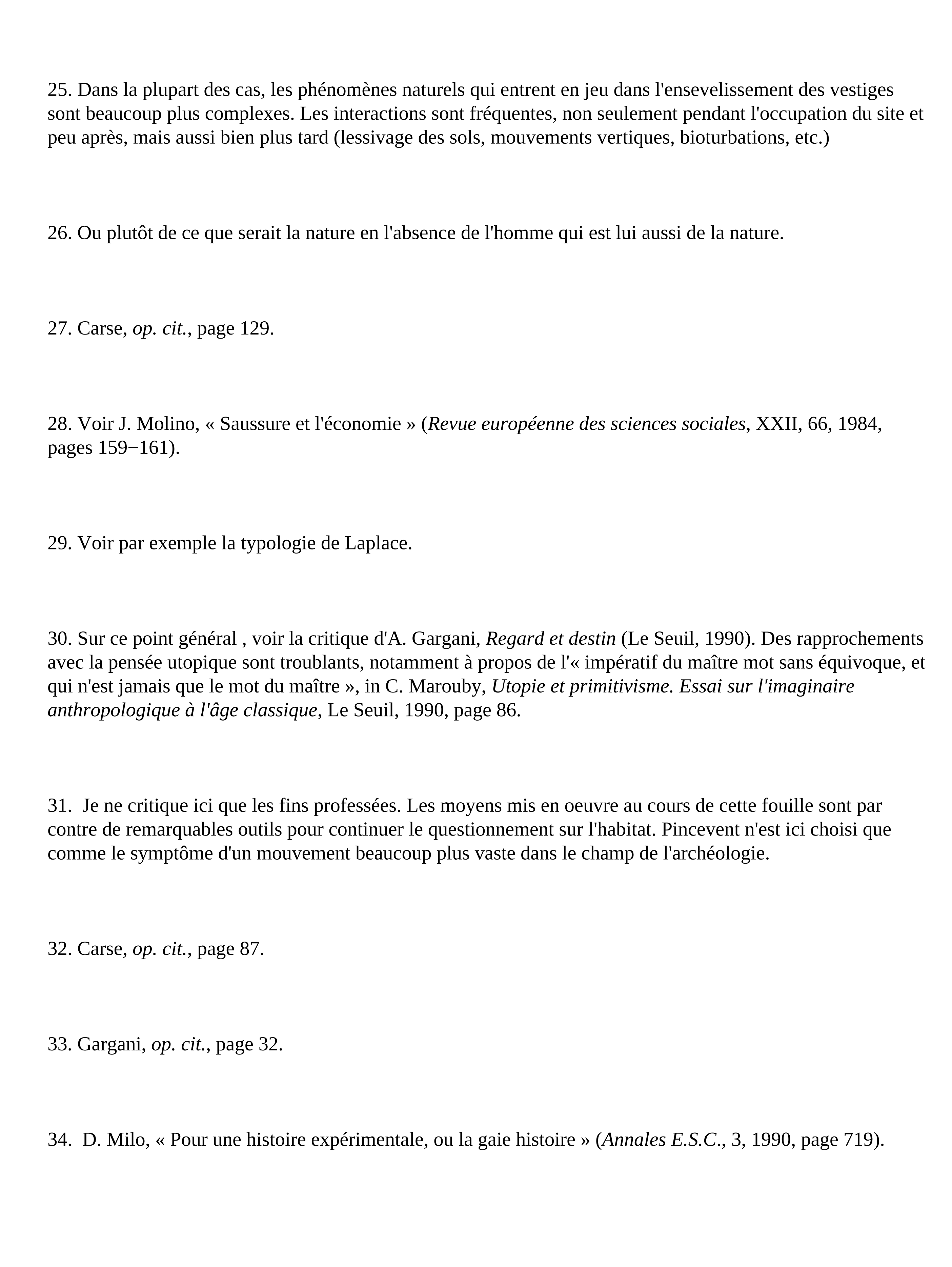
20. Voir l'analyse d'A. Momigliano, *Problèmes d'historiographie ancienne et moderne*, (Gallimard, 1983, page 258).

21. (c'est moi qui souligne). Thucydide, *La guerre du Péloponèse*, 1, 10 (trad. D. Roussel, La Pléiade, 1964, page 699). Nous ne partageons pas la présentation que donne R. Chevallier de ce même texte, qui serait l'indice d'une archéologie universelle, ayant toujours existé (« L'archéologie des Anciens », *Bull. de la Soc. nat. des Antiquaires*, 1989, pages 168−183).

22. Bouche, *Essai sur l'histoire de la Provence* (Marseille, 1785).

23. Boucher de Perthes, *Antiquités celtiques et antédiluviennes* (Paris, 1847, 1, page 5).

24. L'expression est de Carse.



25. Dans la plupart des cas, les phénomènes naturels qui entrent en jeu dans l'ensevelissement des vestiges sont beaucoup plus complexes. Les interactions sont fréquentes, non seulement pendant l'occupation du site et peu après, mais aussi bien plus tard (lessivage des sols, mouvements vertiques, bioturbations, etc.)

26. Ou plutôt de ce que serait la nature en l'absence de l'homme qui est lui aussi de la nature.

27. Carse, *op. cit.*, page 129.

28. Voir J. Molino, « Saussure et l'économie » (*Revue européenne des sciences sociales*, XXII, 66, 1984, pages 159−161).

29. Voir par exemple la typologie de Laplace.

30. Sur ce point général , voir la critique d'A. Gargani, *Regard et destin* (Le Seuil, 1990). Des rapprochements avec la pensée utopique sont troublants, notamment à propos de l'« impératif du maître mot sans équivoque, et qui n'est jamais que le mot du maître », in C. Marouby, *Utopie et primitivisme. Essai sur l'imaginaire anthropologique à l'âge classique*, Le Seuil, 1990, page 86.

31. Je ne critique ici que les fins professées. Les moyens mis en oeuvre au cours de cette fouille sont par contre de remarquables outils pour continuer le questionnement sur l'habitat. Pincevent n'est ici choisi que comme le symptôme d'un mouvement beaucoup plus vaste dans le champ de l'archéologie.

32. Carse, *op. cit.*, page 87.

33. Gargani, *op. cit.*, page 32.

34. D. Milo, « Pour une histoire expérimentale, ou la gaie histoire » (*Annales E.S.C.*, 3, 1990, page 719).

35. D. Milo, « La rencontre , insolite mais édifiante, du quantitatif et du culturel » (*Histoire & Mesure*, II, 2, 1987, page 23).

Agone 5 et 6

Une preuve indubitable

Volonte Gabriel

Une preuve indubitable

DOC. 37F−89/09/23

Bien que les entourages intimes et professionnels du sujet affirment formellement que celui−ci ne montrait aucun signe notable de trouble comportemental, le document présenté ci−après témoigne de la façon la plus claire qu'il souffrait depuis son adolescence de troubles paranoïaques critiques. La discipline qu'il s'imposa durant la plus grande partie de sa vie semble avoir empêché l'expression des symptômes majeurs de cette pathologie nerveuse, mais un événement tardif et soudain a visiblement réveillé son interprétation déviante et l'a amené à se donner la mort. L'autopsie n'a pas décelé de foyer pathogène ; sans aucun doute, les causes du décès sont le jeûne que le sujet s'est imposé.

Le corps a été découvert le 27/08/1989, par les voisins de palier que les odeurs de putréfaction avaient alertés. Le rapport de police précise qu'aucun des proches ne semblait connaître l'installation du sujet dans ces lieux. L'appartement où a été découvert le corps ne comporte qu'une seule pièce, vide en dehors d'un matelas posé à même le sol contre un mur, de plusieurs dizaines de bouteilles d'eau minérale et d'un seau d'aisance ; les volets étaient fermés ; l'eau et l'électricité étaient coupés. Le corps reposait nu sur le lit, allongé sur le dos, les bras le long du corps, les épaules et la tête calées dans des coussins.

Quelques ouvrages (cf. la liste ci−jointe), des feuillets couverts d'une écriture claire et déliée, un stylo encre et un flacon d'encre noire étaient rassemblés près de la tête du lit. Les feuillets sont numérotés de 95 à 172 ; ils contiennent essentiellement des notes de lecture et des présentations critiques, mais aussi quelques ébauches de fictions et des réflexions générales, qui ne concernent toutefois jamais l'actualité ; les réécritures de passages antérieurs sont fréquentes. Ces morceaux autonomes se succèdent sans liaison apparente ; ils sont séparés par de grands traits qui barrent la page ; aucun passage n'est daté. Parmi ces témoignages d'une activité ordonnée et comme automatique d'écriture et de lecture (le sujet était professeur de littérature française et écrivain), il a été facile de reconnaître des passages de type « journal ». Ce sont ceux−là qui ont été rassemblés pour composer le document présenté ci−après.

L'hétérogénéité des extraits qui composent cette autobiographie ainsi que les intentions littéraires de l'auteur ne doivent pas gêner l'analyse de ce document qui présente toutes les caractéristiques d'un témoignage de pathologie nerveuse.

NOTA :

La retranscription est fidèle au manuscrit ; toutes les particularités syntaxiques, typographiques et de ponctuation ont été conservées ; la pagination originelle est rapportée entre crochets.

* *

*

[page 97]

il n'y a plus à douter, douter serait déraisonnable ; tout est clair, clair

autant que possible ; et quiconque connaîtrait tous les éléments comme

je les connais conclurait comme je conclus ;

sans aucun doute, ma décision est la bonne ;

c'est la seule issue, il n'y a plus à douter ;

[page 103]

Si quelqu'un pouvait connaître tous les éléments comme je les connais,

il ne pourrait conclure autrement ; il conclurait comme je conclus, forcément.

Mais qui pourra un jour connaître tous les éléments comme je les connais ?

Personne ne le pourrait ; je resterai seul à les connaître vraiment

tel qu'il est nécessaire de les connaître pour conclure comme je l'ai fait.

[page 106]

ce n'est pas autre chose car il est impossible qu'autre chose puisse l'expliquer mais il faut DÉMONTRER tout de même recommencer depuis le début sans rien oublier parce qu'il faut que cela soit démontré MÉTHODIQUEMENT par les faits DÉMONTRÉ sans faille pour fléchir l'ombre même du doute et installer partout la CLARTÉ éblouissante de la VÉRITÉ causale

[page 111]

L'ont−ils jamais deviné, ceux−là qui sont morts de mes passions littéraires ?

Ont−ils compris en se sentant mourir comme je me sens mourir maintenant

de quelle filiation leur fin participait ?

Combien sont morts rassurés comme je le suis aujourd'hui

ou inquiets comme tous ?

[pages 123 à 125]

Je me souviens parfaitement d'y avoir pensé dès la première fois, tout de suite, dès la première coïncidence ou, plus précisément, dès que j'eus conscience d'une coïncidence ; rétrospectivement, il semble indubitable que ce fut la première.

J'étais encore un tout jeune homme, plutôt joyeux et qui se livrait sans fatigue aux bavardages impertinents pourvu qu'une pensée complice l'y accompagnât. Je dus en rire alors, comme de l'une de ces histoires que l'on raconte à des amis et auxquelles on s'efforce tant de donner tous les aspects de la vérité, que l'on finit par ne plus trop savoir si l'on n'est pas arrivé à y croire vraiment.

Je ne racontais pas à la cantonade les événements qui m'apparurent comme la seconde coïncidence. Si j'en ris, ce fut tout seul, pour me jouer des inquiétudes qui naissaient déjà. Et je me plongeais un peu plus profondément dans les territoires que l'université me délivrait avec parcimonie.

J'attendis longtemps avant de découvrir la troisième coïncidence, mais pas assez pour avoir oublié les deux premières. Je restais seul alors avec mes inquiétudes spéculatives, sans me risquer encore à tenter des explications. Je n'en dis rien, même aux plus proches amis du moment. Je n'en riais plus. J'essayai quelque temps de me satisfaire de solutions simples, mais j'échouais à faire s'accorder l'ampleur de l'enjeu aux raisons que j'inventais, tout en restant incapable de balayer toutes ces coïncidences dans le même panier sans fond des mystères à bon marché. Il me fallait trouver quelque chose. J'avais besoin d'une résolution radicale, définitive ; une solution qui éradica les sources elles−mêmes de ces coïncidences.

Je décidais enfin de cesser toute relation avec des littérateurs vivants. J'en connaissais quelques−uns que je ne revis plus et dont je ne voulus plus entendre jamais parler. Je me suis gardé depuis de toute nouvelle rencontre. Je ne lisais plus une ligne qui fût publié du vivant d'un écrivain.

Ce qui me laissait, après tout, la plus grande part de la littérature et celle qui m'était la plus chère ; quoi qu'il en soit, de quoi explorer sans crainte jusqu'à la fin de mes jours ; de quoi ressourcer sans limite mon écriture.

La justification de ces décisions brutales se déroula comme un jeu. En ce qui concerne la rupture avec le milieu de mes connaissances littéraires, je n'ai de leçon à recevoir de personne sur les manières de se fâcher sans attirer l'attention sur les véritables motivations. Quant à la nouvelle restriction que j'imposai à mes lectures, j'expliquai à ceux qui le remarquèrent que je m'étais lassé des débats avant−gardistes, sous le prétexte qu'il faut une énergie de jeune gens pour fouiller cette production inlassable et par là−même inextricable de textes. Je défendais une sage préférence pour ces espaces que le temps et ses vents d'oubli ont nettoyés des structures trop fragiles, qui ne laissent en place que les blocs hiératiques, uniques repères de ceux qui hantent ces lieux.

Dans le choix obligatoire des textes que l'on doit répéter, je tenais autant à savoir ce que je faisais et pourquoi. Je préférais ceux des origines ; ceux qui, pour l'essentiel ne doivent rien à un précédent ; ceux qui servent d'alibis aux trahisons, inlassablement revisités, traduits d'une époque en une autre, modernisés. Je ne tenais pas la modernité pour un projet, il suffisait déjà qu'elle soit mon présent.

Je fondais les raisons de mes décisions sur des théories radicales jusqu'à la provocation et qui prenaient le contrepied de tout ce qui faisait et fait encore vibrer mes futiles contemporains. Si je ne savais pas pour qui j'écrivais, au moins savais−je pour qui je ne voulais pas écrire.

Il n'est aucune conception de la critique qui ne se base d'abord sur une théorie de l'interprétation ; je voulais être sûr de ce que je comprenais. Pour la plupart d'entre nous, le plus court chemin sur ces terres restait celui de l'usurpation. Les paradigmes les plus étrangers à la littérature se reproduisaient prodigalement dans des dissections d'autopsie, parce que ceux−là ne pouvaient plus découvrir leurs mystères dans les urines des

auteurs. À tous, il importait peu de savoir ce qu'un auteur avait voulu faire, mais d'imaginer sans fin ce qu'un texte pouvait signifier, en dehors de toute intention. Contre un réalisme transcendantal des oeuvres je défendais la réalité en acte d'une communauté d'auteurs et de lecteurs engagés dans un dialogue de bibliothèque.

Quoiqu'il en soit de mes combats, toute cette intransigeance théorique ne pouvait être gratuite. Mais l'essentiel restait secret. Et ces décisions soudaines n'étonnèrent vraiment personne. Les coïncidences qui changeaient ma vie passaient inaperçues aux yeux de tous.

C'était mieux ainsi, c'est ce que je voulais.

[pages 136,137]

lino sale entre quatre murs blancs

comme un goût de retraite monacale

un bon lieu pour mourir

qu'importe d'être né posthume

je sais

je possède une preuve devant laquelle toute oeuvre s'efface

je suis pauvre et maintenant sans honte

faut−il que je me sente puissant

Moira elle−même est à côté de moi

[page 143]

Comme un mauvais rêve que l'on finit par chasser de sa conscience diurne pour l'avoir enfoui sous un quotidien sans repos, au fond d'une vie sans attente, j'avais oublié. Et comme un mauvais rêve, il durait malgré moi dans mes nuits, il attendait là, se faisait petit et me laissait croire que tout cela n'avait pas eu lieu, ou tout au moins que si quelque chose avait commencé, tout le nécessaire avait été fait pour le juguler.

[pages 149, 150]

Si je m'interroge sur les raisons de ce comportement et sur ce que furent mes sentiments à l'époque où je décidai de couper tout commerce avec des écrivains vivants, je crois pouvoir affirmer qu'aucune forme de culpabilité ou d'inquiétude concernant ces morts, dont j'étais persuadé qu'elles étaient liées à mes passions littéraires, ne fut ressentie.

Trop jeune alors pour m'être trouvé souvent confronté à cette expérience si singulière que constitue la mort d'un proche, elle restait un événement très abstrait dont je ne vivais que les codes convenus. Ceci n'a d'ailleurs guère changé malgré la fréquence croissante de l'événement. Ces disparitions ne m'étaient pas grand−chose ; au plus se signalaient−elles par la sensation d'une sorte de vide, comparable à ce que l'on ressent quand on trouve à la place d'une maison où l'on voulait se rendre le lieu vide de sa destruction récente. Rien de plus.

Les écrivains, que nous traitons en idolâtres, que nous mêlons à tous nos choix, que nous invoquons en amont de toutes nos sensations, n'ont pas échappé à la règle, ma règle. Ces trois morts n'ajoutaient que le cachet de leur étrangeté sans appel à l'incompréhensible incidence de deux événements avec le parcours de mes lectures : un littérateur arrivait à la fin de sa vie et accédait à la gloire au moment où je tenais la complète compréhension de son oeuvre ; je consacrais ainsi sa postérité. Moi qui ne l'avais jamais rencontré.

Seule l'insoluble absurdité de la coïncidence de ces événements me dictait cette attitude radicale : éliminer une des causes de cette intersection ; empêcher définitivement que s'exprime ce que je ne pouvais résoudre par la raison. Tous les écrivains que je lirais dorénavant seraient déjà morts.

[page 159]

L'état de fatigue que j'eus de plus en plus de mal à dissimuler à mes proches finit par inquiéter, bien plus que ne voulait le laisser entendre ce vieux médecin bonhomme qui ne cessait de clamer depuis mon jeune âge la grâce divine de ma santé. Cette plénitude tonique que mon corps affiche encore n'est plus que le vestige vacillant de ces années d'enfance et d'adolescence dépensées à nager et à courir. Toute cette énergie était mise en oeuvre chaque jour comme pour engranger de la vigueur dans une machine que le restant de ma vie laissera immobile. Cette vigueur disparut en laissant son empreinte, sa forme trompeuse sur ma peau, alors que depuis des mois je peinais pour donner le change en public, n'attendant que les moments de solitude pour me laisser

aller à traîner enfin.

Les médecins ne trouvaient toujours rien quand j'avais déjà deviné. Mes derniers efforts de représentation furent exécutés pour les aider à croire à l'efficacité des traitements qu'ils me délivraient à l'aveuglette. Ce qui leur permit de définir, à posteriori, ce qui n'était pas allé dans ce corps robuste.

Les satisfaire entièrement pour m'en débarrasser,

pour rassurer tout le monde, enfin.

[pages 162,163]

Voilà bientôt six mois que mon éditeur m'a fait parvenir plusieurs longs courriers. Ils contenaient essentiellement des analyses qu'un critique délicat envoyait avant publication, que j'étais censé lire et ratifier.

Je ne participais au jeu stérile des commentaires et présentations de mes ouvrages que dans la mesure où mon éditeur me le demandait (ce qu'il faisait le moins possible, m'assurait−il.) S'il n'en connaissait pas les motivations réelles, il savait mon indifférence active à tous les débats sur la littérature contemporaine, et la respectait. Les raisons argumentées de cet envoi consistaient en la considération de ces analyses comme « particulièrement pertinentes, bien documentées » et enfin, « motivées par une admiration lucide, respectueuse et juste ».

Il avait raison au−delà de toute espérance. Mais ce qui ne signifiait pour lui qu'un papier de qualité valeurisant l'un de ses auteurs, prenait sous mon regard une ancienne signification. Il réveillait pour lui−même un événement incompréhensible qu'une discipline inavouable avait occulté pendant des années.

J'allais mourir à mon tour, pris dans les mêmes coïncidences qui m'avaient fait provoquer la fin, en même temps que la secrète consécration, de trois grands écrivains de mon siècle.

[page 169]

Il n'y a plus à douter encore, douter serait déraisonnable ; sans aucun doute, ma décision est la bonne.

Agone 5 et 6

Lecture,vérité et interprétation

Discepolo Thierry

Lecture, vérité et interprétation

« Les bons auteurs sont rares mais les bons lecteurs sont d'une espèce plus rare encore ». Écrite à la main en lettres capitales, cette citation de Borges trônait encore, voilà quelques mois, derrière la caisse de l'un de ces anciens gauchistes qui tiennent les quelques librairies où l'on peut encore trouver des livres. Le libraire compétent participait ainsi à l'élégante confusion entre lecteur et auteur ; inversion axiologique entre écrivain et critique, acteur et spectateur.

Les cercles vertueux de Borges correspondent, dans l'imaginaire fictionnel, à l'inflation barthésienne du sens. Un détour par le Racine de Barthes nous montrera que l'infinité des sens possibles d'un texte ne doit rien à sa signification. Romancier, Umberto Eco joue de ses théories du lecteur qui participent à la fondation de la distribution toute moderne de la créativité. Procédé littéraire, la mise en équivalence des lectures est une erreur méthodologique du commentaire.

Un émigré polonais de Buenos Aires a décrit sans courtoisie le vieil aveugle parcourant le monde au bras de sa mère et en quête d'un prix Nobel qu'il a vu décerner à son prodigue concurrent. Mais le succès de Borges est ailleurs. Chaque jour, de nouveaux textes sont qualifiés de « borgésiens ».

Borges n'a cessé d'alimenter la confusion entre lecteur et auteur parce qu'elle participe de sa métaphysique précieuse, conception d'un nombre infini des sens possibles d'un livre. Précisions cruciales que Borges oublie pour continuer à jouer : un tel livre est un livre digne d'être relu ; les autres livres n'intéressent pas Borges qui pratique sans exclusion le dogmatisme esthétique et le subjectivisme radical. Les thèmes de la réincarnation dans un éternel retour, du labyrinthe et du miroir sont d'autres jeux sur l'infini ; les thèmes du déterminisme (du « déjà écrit ») et de la bibliothèque (comme monde) constituent des variations sur le mode d'un platonisme coranique. Ces thèmes privilégiés sont souvent à l'oeuvre ensemble ; parfois, quelques éléments viennent ancrer dans le monde sublunaire les ponts intertextuels qu'affectionne Borges.

Le noeud des vertiges borgésiens réside dans les démultiplications ; celle des images par les miroirs ; celle des intermédiaires possibles entre un effet et sa cause première ; celle des entrées, des couloirs et des bifurcations dans un labyrinthe ; celle de ses vies successives et oubliées qui rattrapent un homme à sa mort ; celle des pages d'un livre et des livres d'une bibliothèque ; d'autres encore ; celle enfin, surtout, des sens possibles d'un texte.

L'infinité des sens possibles d'un texte relativise l'intention de son auteur ; le sens qu'il indique n'est plus qu'un sens parmi d'autres. Un lecteur peut un jour se montrer supérieur à l'auteur et découvrir des richesses que celui−ci a écrites sans en avoir conscience. Ainsi, au regard de l'éternité de la littérature, la succession temporelle des commentaires est devenue la géographie d'un espace intertextuel. Selon les pas du lecteur, le commentaire peut alors précéder le texte : l'*Odyssée* est un commentaire de l'*Énéide*. Et dans ce monde intemporel, il ne reste plus qu'un seul rang, celui de Lecteur.

On peut reconstituer la trame suivante. Personne ne mettra en doute qu'un écrivain doit commencer par être un lecteur, qu'il continue d'être en écrivant. Le lecteur d'une littérature dans laquelle il doit se replonger sans cesse pour continuer d'écrire ; parce que les livres ne naissent que d'autres livres et que le monde n'est qu'un détour. Et il est bien connu qu'il n'existe pas de lecture, aussi intentionnellement fidèle soit−elle, qui ne constitue une interprétation, aussi plate soit−elle, d'un texte qui ne se livrera plus jamais comme au premier lecteur. Et le concept même de « premier lecteur » d'un texte n'impose−t−il pas déjà la mise en équivalence ? puisque le véritable « premier lecteur » ne peut être que l'écrivain lui−même. L'écriture n'est ainsi qu'un moment particulier dans l'acte de production de sens que constitue la lecture. L'écrivain est une espèce dont le lecteur est le genre.

Ainsi, parce que chaque lecteur, dans chacune de ses lectures, donne à un livre un nouveau sens, le nombre des sens possibles d'un livre est virtuellement infini. (Chaque lecture d'un seul lecteur est déjà elle−même différente de toutes ses autres lectures ; Héraclite oblige.) On peut donc dire que dans ce jeu d'infinis virtuels, chaque livre possède toutes les significations et leurs contraires ; et encore, un seul livre contient virtuellement le sens de tous les autres. L'auteur, quant à lui, est dissout pour être magnifié ; d'un côté il est dépossédé du sens de son oeuvre qui n'est plus qu'un sens parmi l'infinité des sens possibles que chaque lecture ajoute à la précédente ; d'un autre, il reste l'auteur d'un livre qui contient virtuellement tous les livres. Élégante version qui mélange la caresse de la flatterie avec le goût piquant du paradoxe ; ici, tout le monde gagne. De modestes lecteurs sont élevés au rang de leurs idoles ; des idoles creuses qui ne voient rien de cette chute, à rêver qu'il leur suffit d'être lues pour que leurs phrases soient enrichies à l'infini. Les Lecteurs−lisant en quelque sorte écrivent tandis que les Lecteurs−écrivant n'attendent sans risque que d'être réécrits ; le sens est toujours produit par les autres.

Dans l'univers relativiste du Lecteur de l'Auteur Borges, l'apocryphe et le plagiat valent les textes qualifiés d'authentiques par les esprits étroits. Ainsi, les tentatives de Pierre Ménard pour apprendre l'espagnol du XVIIe siècle ou revivre les batailles navales en galion ne sont que de vaines régressions sans fin qui l'éloignent de la vérité du *Don Quichotte*. Tous les détours de son projet de réécriture de l'oeuvre maîtresse de Cervantès n'aboutissent qu'à la recopie méticuleuse de l'original. Le texte du *Quichotte* de Pierre Ménard contient précisément, et dans l'ordre, tous les mots du *Quichotte* de Cervantès, mais tandis que le sens du second n'a que le sens établi par Cervantès, le sens du premier est celui qu'a révélé Pierre Ménard. Et, pour

quiconque est assez clairvoyant, les passages que Pierre Ménard a réussi à récrire (les chapitres IX, XXXVIII et un fragment du chapitre XXII) constituent un indéniable enrichissement du sens de l'original (1).

L'abus d'images vertigineuses, parmi lesquelles le paradoxe se trouve en bonne place, reste le dénominateur commun des nouvelles borgésiennes. Parfois, le paradoxe est imparfait, il devient contradiction ou absurdité, mais le vertige faiblit à peine. Il n'est pas évident que Borges crût aux vérités artificielles des mondes enfantés par ses procédés. Il n'est pas de doute que beaucoup les prirent au pied de la lettre.

Reprenant, avec Adolfo Bioy Casares, les principes d'écriture de Pierre Ménard, Borges trace les caricatures de quelques littératures d'avant−garde. Cesar Paladion, repensant la littérature dans l'intertextualité, va plus loin que Joyce, Ezra Pound ou Eliot. Il ne reprend pas simplement les structures narratives classiques, mais déplace l'unité intertextuelle depuis le mot ou la phrase complète vers l'ouvrage même ; il publia en particulier *L'Émile*, *Les Thébéennes* (tome II), *Le Chien des Baskerville*, *La Case de l'Oncle Tom* et *Les Géorgiques*. Les choix furent, on s'en doute, difficiles, mais l'auteur scrupuleux n'annexa jamais que les ouvrages dans les pages desquels il se retrouvait pleinement.

Que la fut, l'oeuvre maîtresse de Tulio Herrera (qui doit son titre à la contraction de la célèbre phrase biblique : « Que la lumière soit, et la lumière fut ») est expurgée des habituels développements qui noient le lecteur dans l'action. Les seuls personnages de ce roman « ne sont que de simples comparses, sortis parfois d'autres livres, (...) [qui] s'attardent en des conversations banales et ne sont pas au courant de ce qui se passe ». Paradis du lecteur qui a toute latitude pour reconstruire la trame romanesque disparue de l'oeuvre finale. Le texte n'ayant pas de sens, le lecteur actualise pleinement sa fonction en lui en donnant un (2).

En allant trop vite, on pourrait voir l'esthétique parodique de Borges accompagner la morale de l'usurpation interprétative.

Une autre nouvelle, publiée sous le pseudonyme de H. Bustos Domecq, met en scène le face à face d'un étudiant et de l'écrivain argentin dont il a fait le sujet de sa thèse à l'Université de New York. Nous découvrons que des quiproquos successifs ont permis une interprétation perverse de l'oeuvre du gros écrivain satisfait : un militant nationaliste et antisémite s'est vu traité en « aède des colonies d'immigrants » et « chantre youpinophile ». Malgré la révélation, la thèse sera publiée quelques temps plus tard sous le titre : *Ruyz, le chantre des colonies d'immigrants* ; ce qui satisfait tout le monde : l'auteur, qui préfère être lu de travers que plus du tout, et l'étudiant, pour qui « l'oeuvre (...) n'est qu'un vil détritus », seule comptant « l'image projetée par l'auteur » (3). Les paradoxes esthétiques sont loin ; ne restent que les désordres avantageux de pratiques peu scrupuleuses.

Si Borges a imaginé deux oeuvres différentes à partir de deux textes identiques à leur auteur près, s'il a parodié l'appropriation *in scribendo* du texte par le lecteur, l'écriture comme réécriture ou abandon délibéré du sens à la lecture, il a aussi montré la distance qu'une lecture sans scrupules peut établir entre une oeuvre et sa

signification.

Eco a souvent cité Borges, qu'il a représenté, comme on règle une dette, en responsable des trames de son premier roman. Autour d'une métaphysique commune de l'intertextualité, la théorie du lecteur de l'Italien correspond à l'esthétique du lecteur de l'Argentin ; plus précisément, ils cultivent les mêmes coquetteries.

*Le Nom de la rose*met en scène des luttes d'interprétations ; la Sainte Inquisition s'oppose à l'investigation de la philosophie nominaliste impliquée dans une lutte de deux conceptions antagonistes de la lecture, autour de la récupération d'un livre disparu.

L'Inquisition ne cherche pas la solution d'une énigme mais des coupables, qu'elle trouve et qu'elle trouvera toujours. En ces périodes troublées, elle constitue la seule autorité pour la compréhension des textes et le seul rempart contre les trames d'un démon infatigable. Les énigmes qu'elle résout sont déjà toutes tracées dans une interprétation préalable des événements. Ses arguments sont irréfutables parce qu'ils ne s'éprouvent pas. L'Inquisition ne résout pas l'énigme parce qu'elle ne met à jour que la confirmation de sa nécessité.

L'investigation nominaliste est plus complexe. Les morts mystérieuses suivent l'ordre des sonneries des trompettes de l'apocalypse ; elles désignent Jorge, qui ne manque pas d'en invoquer les images pour fustiger ses ouailles ; Jorge d'Espagne, pays des plus belles versions du texte de Jean.

Le bibliothécaire occulte est effectivement le responsable de toutes ces morts, puisqu'il a fait du livre poison pour les âmes, un poison pour les corps ; un livre vénéneux que seule sa vénération de bibliothécaire l'a empêché de détruire. Un livre plus dangereux, plus encore caché que les autres, parce qu'il a été écrit par le Philosophe dont la redécouverte des vérités infirme le savoir de la chrétienté. Un livre qui enseigne que les apparences de la vérité ne sont pas celles du sérieux, qu'elle peut prendre toutes les formes et sortir de toutes les bouches. Un livre qui assoit le simple au côté du sage pour que tous les écoutent également, qui fustige les censeurs de la libre lecture, qui laisse à tous ses interprétations.

Le Vénérable Inceptor n'étant pas sympathique au disciple du Docteur Angélique, Guillaume découvre la solution de l'énigme, mais au moyen d'une interprétation fausse : la succession des morts selon l'ordonnance de l'Apocalypse n'est qu'une coïncidence à laquelle seule la présence obsédante du terrible texte de Jean donnait sens.

Le Pendule de Foucault poursuit la mise en scène de la libre lecture ludique. Mais cette fois, une interprétation fausse n'amène pas seulement une solution vraie, elle participe à la création de la réalité.

Trois intellectuels se prennent au jeu d'une réécriture de l'histoire du monde, par un brassage sans discernement de diverses traditions ésotériques. Causabon, le narrateur, est un jeune médiéviste ; Belbo, plus âgé, un intellectuel qui cache sa mélancolie sous des sarcasmes ; Diotavelli se cherche dans la filiation d'une judéité imaginaire. Ensemble, il vont fabriquer, pièce par pièce, un savant puzzle : le Plan.

La constitution du Plan s'accommode de multiples approximations et de quelques subtils mensonges que leurs inventeurs oublient délibérément pas à pas. La cohérence ne se mesure pas ici aux contradictions internes ; seule compte l'ampleur de l'interprétation. Et comme une carte imaginaire qui en viendrait à recouvrir un territoire réel, le Plan se substitue à l'Histoire. Les joueurs imprudents perdent enfin le contrôle de leur invention ; chacun selon son rôle subira son sort.

Si l'interprétation fausse des signes de l'énigme du *Nom de la rose* se montre efficace dans la découverte de la solution, l'interprétation délibérément infidèle du *Pendule de Foucault* invente la trame d'un monde dont ses interprètes seront prisonniers.

Dans *L'OEuvre ouverte*, Umberto Eco analyse l'art du XXe siècle comme un travail sur une qualité fondamentale de l'oeuvre d'art : l'ouverture ; autrement dit la libre interprétation comme fondement de l'expérience artistique. S'il a centré son travail sur l'oeuvre de Joyce, il commence avec la musique, et c'est à elle qu'il revient souvent dans ses argumentations ; la poésie et le théâtre faisant office de ponts pour glissements sémantiques.

Les compositeurs contemporains, explique Eco, ne fournissent plus des livrets achevés (prêts à l'utilisation) mais des compositions qui laissent certaines parties indéterminées (l'enchaînement des phrases musicales, le cadre temporel, etc.) Tandis que l'exécutant d'une oeuvre classique ne s'exprime que dans les limites d'une partition immuable, l'exécutant d'une oeuvre contemporaine élabore sa partition avant de l'exécuter. La libre interprétation est ainsi donnée comme règle de la construction musicale contemporaine. Ce serait depuis le symbolisme, et surtout avec Mallarmé, que la poésie s'ouvre intentionnellement à la libre interprétation du lecteur ; Joyce ouvrant, avec *Finnegans Wake*, la littérature aussi grand que possible.

En affirmant que : « C'est l'exécution du poème qui est le poème », Valéry ne tire pas seulement la poésie vers la musique, il investit le lecteur du rôle d'interprète d'une partition que serait le texte poétique. Eco ne procède pas autrement quand il confond dans une même « attitude interprétative : la "lecture", la "contemplation", la "jouissance" d'une oeuvre d'art », comme « une forme individuelle et tacite d'"exécution"» (4).

Précisément, isolons, en ce qui concerne la musique : le « compositeur », de l'« exécutant » et du « public » ; et, en ce qui concerne la littérature : l'« auteur » du « lecteur » ; plus, dans ces deux modes d'expression, un niveau supplémentaire, le « commentateur » (critique, théoricien, historien, etc.) On appelle habituellement « interprétation » le travail de l'exécutant ; mais aussi, parce qu'il est bien connu qu'il n'existe pas de réception

neutre, l'écoute du public et la lecture sont des interprétations ; enfin, le commentateur, personne ne pourra le lui reprocher, interprète. C'est d'appeler des choses différentes du même nom qu'elles deviennent identiques. La confusion de l'auteur et du lecteur n'est pas seulement ici démagogique, elle constitue une erreur méthodologique profonde (5).

Une oeuvre de Boulez, qui laisse à l'exécutant le choix de ses combinaisons, ne sera pas plus ouverte, pour le public, qu'une fugue de Bach dont la partition ne lui a pas laissé ce choix explicite. Et l'« exécution » d'une poésie de Valéry ne réalise pas une poésie de Valéry comme l'« exécution » d'une oeuvre de Boulez réalise une partition de Boulez. Les « libertés interprétatives » laissées au lecteur d'un texte ne sont pas de l'ordre de celles laissées à l'exécutant d'une partition, mais de celles du public de son exécution. L'exécutant et le compositeur (comme l'auteur) produisent, en tant que telle, une oeuvre qui réalise leurs intentions en matière, forme et sens ; et tout pourrait finir là. Le spectateur ne fournit ni matière ni forme ; il n'a que son idée de tout ce que cela veut dire. Mais encore ici, parce que le spectateur peut être un commentateur (ou même un auteur, ou un exécutant), « interpréter » est trop vague.

L'historien de l'art prend plaisir aux oeuvres à l'égal du spectateur, mais on s'étonnera de ne trouver dans ses analyses qu'un catalogue de ses impressions ; nous avons en revanche pris l'habitude de ne lire, sous la plume des critiques, que leurs saintes appréciations ; enfin, personne ne sera blâmé de retrouver, dans les dernières paroles de l'Hermione de Racine, « toute sa dulcinée ». Mais toutes ces « exécutions » ne sont pas comparables.

Si l'interprétation de l'historien d'art diffère de celle du spectateur naïf c'est qu'il se doit d'évaluer la validité de ses propos (ce en quoi il diffère du critique). Mais, son interprétation serait−elle aussi fausse que celle du spectateur naïf, qu'elle n'en serait pas moins fondamentalement différente. La perception esthétique de l'historien doit faire le détour vers l'intention originelle de l'oeuvre. Le sens qu'il dégage ne doit pas se trouver en lui, mais dans l'oeuvre (6).

Enfin, si le chef d'orchestre est à son public ce que l'acteur est au sien, s'ils sont les exécutants d'une oeuvre, un acteur interprète Britannicus et Néron, tandis que le chef d'orchestre qui interprète *La Symphonie du Nouveau monde* n'interprète pas le continent américain (7). L'amalgame des expériences artistiques ne profite pas à l'éclaircissement de celles−ci ; que le sens se présente en sons, rythmes, formes, couleurs ou textures, il n'est jamais discuté qu'en mots, et la musique comme la peinture sont muettes. L'autorité critique d'un Schönberg ne réside pas dans ses mots mais dans ses compositions, et les justifications des impressionnistes ne comptent pour rien au regard de la critique de Giotto que réalise leur peinture. Quant à la richesse de communication que l'on prête avec emphase à la musique, elle n'est que proportionnelle à son mutisme.

On a décidément pris trop au sérieux les « mots » de Valéry. De son : « Il n'y a pas de vrai sens d'un texte », Eco comprend soit : « on peut faire l'usage que l'on veut d'un texte », soit : « on peut donner d'innombrables interprétations d'un texte » (8). Tout d'abord, la phrase de Valéry est autoréférentielle et, en tant que telle, se prête facilement à une forme paradoxale : si un texte n'a pas de « vrai sens », la proposition elle−même n'en a pas non plus (c'est−à−dire, une infinité) ; toutefois, Eco en autorise deux lectures, pour préférer la seconde.

Regardons comment il s'y prend.

À moins d'entendre, par « usage d'un texte », caler une table ou décorer un salon (qui sont des usages bien connus mais qui n'ont tout de même rien à voir avec « vrai sens »), « usage d'un texte » signifie « lire », ce qui pour Eco équivaut à « interpréter ». Dans ce cas, « usage que l'on veut » est bien synonyme de « innombrables interprétations ». Les deux lectures de Eco ne servent donc qu'à distinguer la libéralité mesurée du théoricien. Il ne faudrait pas que quelqu'un comprenne l'infinitude des sens possibles d'un texte comme la possibilité de raconter tout à fait n'importe quoi. Une libéralité que, dans sa cohérence, le théoricien devenu romancier ne renie pas.

Un lecteur du *Nom de la rose* demanda à son auteur le sens de l'opposition entre « la hâte redoutée par Guillaume et la hâte célébrée par Bernard », à deux pages d'intervalle dans le roman. S'il a pensé la hâte de Guillaume, explique Eco, celle de Bernard n'est qu'une « phrase toute faite » « ajoutée sur les épreuves : pour raison d'élégance de style ». Et, plus coquet que jamais, devant cet « effet de sens », Eco se montre « embarrassé pour interpréter cette opposition » (9). Curieuse conclusion qui veut qu'un auteur ne sache pas quel sens donner à une coïncidence. (Encore ne s'agit−il ici que des remarques d'un simple lecteur ; attendons de voir de quoi est capable un Grand Lecteur.)

Ce n'était pas sans importance à l'époque ; Eco se référait aux préceptes de Barthes, qu'il invoquait pour appuyer sa définition de l'« ouverture » : « l'être même de la littérature » ; la littérature pouvant tout dire, on peut tout dire sur elle.

Certaines phrases de Steiner sont d'un homme en colère. Colère contre un état des choses, celui de notre modernité ; contre la trahison du sens. Mais il hésite à fustiger les prêtres élégants dont il respecte l'habileté, s'il ne s'accorde pas aux projets. Il ne partage pas leur morale, mais leur délivre le titre de Grands Lecteurs car, si leurs commentaires sont des trahisons sans scrupules de ses textes adorés, elles restent à ses yeux cléments de Grandes Lectures (10).

Racine ne serait plus après Barthes cet ennuyeux mondain que les spécialistes poussiéreux de la tragédie classique ont imposé à l'école. Barthes aurait rendu Racine à lui−même.

À lire sans attention le babillage mondain de ce Grand Lecteur, on peut laisser échapper, parmi les premières phrases de son Homme racinien, une perle. « Il suffit de visiter aujourd'hui la Grèce pour comprendre (...) combien la tragédie racinienne (...) s'accorde à ces lieux que Racine n'avait jamais vus (11)». Faites une expérience objective, nous invite−t−il, visitez les ruines du Parthénon au−dessus d'Athènes noyée dans les gaz d'échappement, et vous découvrirez combien Racine, qui n'a pas visité la Grèce du XVIIe siècle, a su rendre, dans ses tragédies qui mettent en scène la Grèce antique, la Grèce éternelle.

Les Grandes Lectures de Barthes restent délibérément anhistoriques ; ne sont interrogées ni les règles du genre fixées à l'époque, ni les sources accessibles à l'auteur, ni l'influence des conditions de réception de l'oeuvre sur sa production. La facilité n'est pas seule en cause : la mise à jour des particularités de la France de Louis XIV gêneraient le placage des préoccupations de notre siècle ; mais surtout, plus Racine restera responsable de ses tragédies et moins elles pourront se plier aux intentions du commentateur.

Sans doute, Barthes a−t−il visité la Grèce des colonels planqué derrière les verres de sa Grande Lecture des tragédies raciniennes ; il dut même avoir croisé Phèdre dans les méandres d'une ruelle encombrée de couleur locale.

Sans doute aurait−il fallu plonger plus profond dans cette Grande Lecture, communier pour accéder au sens qu'elle prétend découvrir.

Au risque de tomber derrière une porte ouverte, nous allons pousser plus avant nos questions, car après tout, Barthes nous livre un modèle de la tragédie racinienne

Dans une rhétorique de l'attribution, les assertions affirmatives et globalisantes se succèdent ; l'amour, la mort, la plainte, le regard, le trouble raciniens sont « essentiellement » ceci ou « obligatoirement » cela. Des batteries de « partout », de « toujours » et de « jamais » rythment l'élaboration de la structure générale du théâtre racinien. Quelques énumérations renforcent l'aspect structurel de la structure ; on trouve « trois Méditerranée », « trois lieux tragiques », « trois espaces extérieurs », « deux Éros », etc. Enfin, une mise en équation. Tout l'attirail de la rigueur.

Soit la typologie suivante : « B n'échappe à A que par la mort, le crime, l'accident ou l'exil (12)». Pour qu'une telle énumération nous apprenne quelque chose du théâtre racinien, il faut d'abord qu'il soit possible que B puisse échapper à A par un autre moyen. Si « crime » fait clairement référence, « mort » et « exil » sont déjà plus vagues (suicide, maladies, vieillesse ; exil volontaire ou non). Le grand avantage d'« accident » est qu'il peut convenir dans des cas extrêmement divers (sorte de *deus ex−machina* de la typologie). Malgré cette formule aux tendances tautologiques, cette typologie ne contient pas la fuite de Junie chez les Vestales. Mais c'est mal comprendre car, pour Barthes, « en devenant vestale, Junie meurt à Néron (13)». (Cela dit, on pourrait tout autant le comprendre comme un exil...)

Il s'agit ici de l'autre facette de la critique barthésienne : la polysémie galopante. Tandis que « l'ennui est (...) un substitut de la mort », si « dans la tragédie on ne meurt jamais », « sortir de la scène, c'est pour le héros (...) mourir », mais « la mort tragique n'est pas terrible ; c'est (...) une catégorie grammaticalement vide. Elle s'oppose d'ailleurs au *mourir* » ; enfin, « la seule mort réelle de la tragédie (...) c'est l'assassinat » (14). Appeler d'un même nom des choses différentes ne sert qu'à l'adaptation d'un texte aux catégories inadéquates d'une explication.

Insuffisante toutefois se trouve être cette manie pour qu'entre Racine dans les équations barthésiennes. Dans un élan structuraliste, Barthes explique que : « Ce rapport [d'autorité] est si général, si formel pourrait−on dire, que je n'hésiterai pas à le représenter sous l'espèce d'une double équation :

A a tout pouvoir sur B.

A aime B, qui ne l'aime pas. (15)»

Puisqu'il s'agit d'équations, remplaçons les variables par les constantes que Barthes nous livre. Si la formule fonctionne pour Créon et Antigone, Pyrrhus et Andromaque, Néron et Junie, Roxane et Bajazet, enfin Mithridate et Monine, les autres couples résistent. Si Taxile aime Axiane, il n'a pas tout pouvoir sur elle (Taxile n'a que le pouvoir que lui donne Alexandre). Si Phèdre aime Hippolyte, elle n'a aucun pouvoir sur lui (elle provoque sa mort qu'elle n'a pas voulu par un mensonge qu'elle n'a pas commis). Bérénice aime et fuit Titus ; Titus l'aime et la quitte. Sans transition, passons des amours galantes aux amours filiales. Agamemnon a tout pouvoir sur sa fille et l'aime, mais Iphigénie n'interdit−elle pas à Achille de s'opposer à son sacrifice, ordonné par son père (16)? Sans doute, Mardochée aime−t−il sa nièce Esther, reine de Perse, qui semble le lui rendre plutôt bien, mais il est vraiment incongru de se demander lequel a (tout) pouvoir sur l'autre. Enfin, il faut être Barthes pour avoir deviné que la vieille Athalie aimait le petit Joas, qui la tiendra finalement en son pouvoir.

Dans son projet de trouver une cohérence aux onze tragédies, Barthes propose d'en faire « une tragédie essentielle (...). L'inceste, la rivalité des frères, le meurtre du père et la subversion des fils [en étant] les actions fondamentales (17)». On peut facilement constater que cette liste, pourtant longue, qui décrit parfaitement *La Thébaïde* et fonctionne encore pour *Mithridate*, *Britannicus*, *Phèdre* et *Bajazet*, ne correspond en rien à *Alexandre*, *Iphigénie*, *Andromaque*, *Bérénice*, *Esther*et *Athalie*. Cette proposition n'est qu'un plaquage du modèle psychanalytique de base −− il est vrai, favorisé par la mise en scène de la destinée de la famille d'OEdipe dans *La Thébaïde*. Rien d'étonnant donc à constater que ces onze tragédies n'aient pas les mêmes « actions fondamentales ». Quoi qu'il en soit, on doit tenir pour une curieuse pirouette que, s'expliquant par la tragédie, la psychanalyse se trouve en retour équipée pour l'expliquer.

Des remarques qui précèdent, on peut conjecturer que Barthes met d'abord à jour, dans deux ou trois pièces, telle constante et, dans deux ou trois autres, telle autre constante du même ordre, jusqu'à l'obtention d'une liste. La cohérence de la liste tient à la formulation de ces constantes ; la liste est ensuite promue au rang de structure générale.

Soit l'élégante formule : « Il y a trois Méditerranée dans Racine : l'antique, la juive et la byzantine (18)». Précisément, « antique » comprend la Grèce mythique (*La Thébaïde*, *Andromaque*, *Iphigénie* et *Phèdre*), la Rome impériale (*Britannicus* et *Bérénice*) et l'Asie Mineure de *Mithridate* ; « juive » correspond à l'histoire biblique (*Esther* et *Athalie*) ; et « byzantine » ne concerne que *Bajazet*. S'il s'agit d'une typologie, elle est

incomplète, *Alexandre* se déroulant sur les bords de l'Hydaspe, aux Indes ; de plus, *Esther* met en scène la peuple juif, mais se passe à Suze, en Perse. Enfin, pour une typologie, elle est plutôt bancale : le premier terme rassemble sept lieux, répartis sur plus de 2 000 km, au cours d'un millénaire ; le troisième n'en concerne qu'un seul, localisé dans une ville, au XVIIe siècle.

Les exemples ne manquent pas, qui, tout au long de Sur Racine, montrent que les tragédies ne sont que les détours d'une écriture qui n'oeuvre que pour elle−même. Ses procédés sont esthétiques (références imprécises, appel à la sensibilité, aux souvenirs personnels, utilisation d'accords sonores, d'images, etc.) et les arguments d'autorités (formalisme structuraliste, mythologie psychanalytique). La critique inspirée ne l'est pas seulement d'elle−même.

Les constantes qui apparaissent à l'analyse d'une oeuvre peuvent avoir échappées à l'auteur, mais il faut encore montrer qu'elles sont pertinentes pour produire une explication. Sans aucun doute, certains effets de réception échappent à l'auteur, mais il s'agit de les traiter comme tels.

Barthes ne découvre pas Racine, il le recouvre ; il n'explique pas les tragédies telles qu'elles sont, mais telles qu'il se les représente. Le succès de ses interprétations ne se mesure pas à ce qu'elles expliquent, mais en ce qu'elles se donnent comme le récit d'une visite, plus badine qu'érudite.

C'est aux seuls profits de sa promotion que la critique barthésienne pratique délibérément la confusion entre le sens d'une oeuvre et l'effet de sa réception (19).

Enfin, les prémisses mêmes du projet de Barthes sont−elles fondées ? Quelles raisons a−t−on de vouloir trouver une cohérence à onze tragédies écrites sur une période de vingt−six ans ? Avons−nous des informations indiquant que Racine ait eu l'intention de suivre une quelconque structure ? De telles questions ne concernent pas tant une intention au sens de « ce que l'auteur a voulu exprimer », que trouver les raisons pour lesquelles telle oeuvre a été produite ainsi ; raisons qui donnent seules accès à sa signification (20).

Parce qu'elles ne sont pas saisissables comme le sont les livres, les intentions de leurs auteurs ont disparu des préoccupations des professionnels du commentaire. Traitement injuste si l'on remarque le respect absolu que ces même professionnels invoquent quand il s'agit de peinture ou de musique : les silences ou les compositions stochastiques de John Cage ne sont des oeuvres d'art qu'en vertu de ses intentions ; et ce n'est que grâce à celles de Duchamp que l'on ne visite pas certaines de ses oeuvres pour y pisser. Tous les faibles qui suivirent n'eurent à déclarer que ces intentions là, et rien d'autre, en amont du sens dont ils vêtirent ces oeuvres. À l'inverse, les oeuvres d'art brut, privées par définition d'intention d'art, ne doivent leur statut d'oeuvre qu'à celle de leurs promoteurs. Enfin, la fortune critique du douanier Rousseau (et de tout l'art naïf) n'est dûe qu'à un coup de force du milieu artistique parisien du début du siècle qui, fort de ses positions, a travesti d'intentions révolutionnaires ce respect populaire de l'académisme qu'ils combattaient dans leurs propres travaux (21). Et ce n'est pas sans un long apprentissage que des artistes réussissent aujourd'hui à

peindre comme des peintres du dimanche, ou plus difficile encore, comme des enfants.

Il ne faut trouver là aucune contradiction : le respect de l'intention d'un auteur s'arrête à celui de son intention d'art ; juste ce qu'il faut pour définir l'objet à partir duquel toute la liberté de la lecture va pouvoir s'exercer.

La distribution des sens ne satisfait pas seulement beaucoup de monde parce qu'elle flatte les amateurs et laisse libre les professionnels. Elle est aussi distribution de la créativité : l'acte de lecture reproduit l'acte d'écriture originel. Nous avons évoqué les principes poétiques de Valéry ; mais ceux d'Artaud pour le théâtre ne donnent pas seulement à l'interprète toute latitude, ils le font seul dépositaire des mannes de Clio. L'oeuvre n'est pas le texte, mais ce qu'on en fait.

L'infinité des lectures possibles d'un texte ne lasse toutefois pas les quêtes de légitimité. Jacques Drillon remarque qu'au XXe siècle, les ponctuations données par les dramaturges classiques ont été modifiées « sans doute afin de justifier les écarts auxquels acteurs et metteurs en scène nous ont habitués (22)». Certains croyants du nombre infini des sens possibles d'un texte n'y croient peut−être pas tout à fait ; il ne suffit pas que leur lecture soit une des lectures possibles ; il faut aussi qu'elle soit juste. Et le texte, qui n'était rien, doit tout de même se plier à leur interprétation.

La proclamation du nombre infini des sens possibles d'un texte, que l'on pourrait appeler l'éloge de la lecture, ne sacrifie pas seulement la signification, elle prive toute interprétation de vérité.

Notes

1. Cf. « Pierre Ménard, auteur du Don Quichotte », in *Fictions*, Gallimard, 1957.

2. Cf. « Hommage à Cesar Paladion » et « Ce qui manque ne fait pas mal » (pages 109,110), in *Chroniques de Bustos Domecq*, J. L. Borges & A. Bioy Casares, Denoël, 1970.

3. Cf. « Les Formes de la gloire », in *Nouveaux contes de Bustos Domecq*, J. L. Borges & A. Bioy Casares, Robert Laffont, 1984, pages 143,144.

4. *L'OEuvre ouverte*, Le Seuil, 1965, page 38.

5. Ces distinctions n'échappent bien sûr pas à Eco. Il les balaie simplement, depuis le fond d'une note, dans « une même attitude interprétative » (*ibid*, page 38), mais retrouve, quand il en a besoin, la distinction entre les moments de production et de réception d'une oeuvre (*Lector in fabula*, Grasset, 1985, § 3).

6. On trouvera cette argumentation développée par Erwin Panofski dans « L'histoire de l'art est une discipline humaniste » (in *L'OEuvre d'art et ses significations*, Gallimard, 1969) et « Le Concept de Kunstwollen » (in *La Perspective comme forme symbolique*, Minuit, 1975).

7. Cet argument est tiré d'une remarque d'André Malraux (*L'Homme précaire et la littérature*, Gallimard, 1977, page 271) ; je dois à Jacques Vialle la formulation goodmanienne suivante.

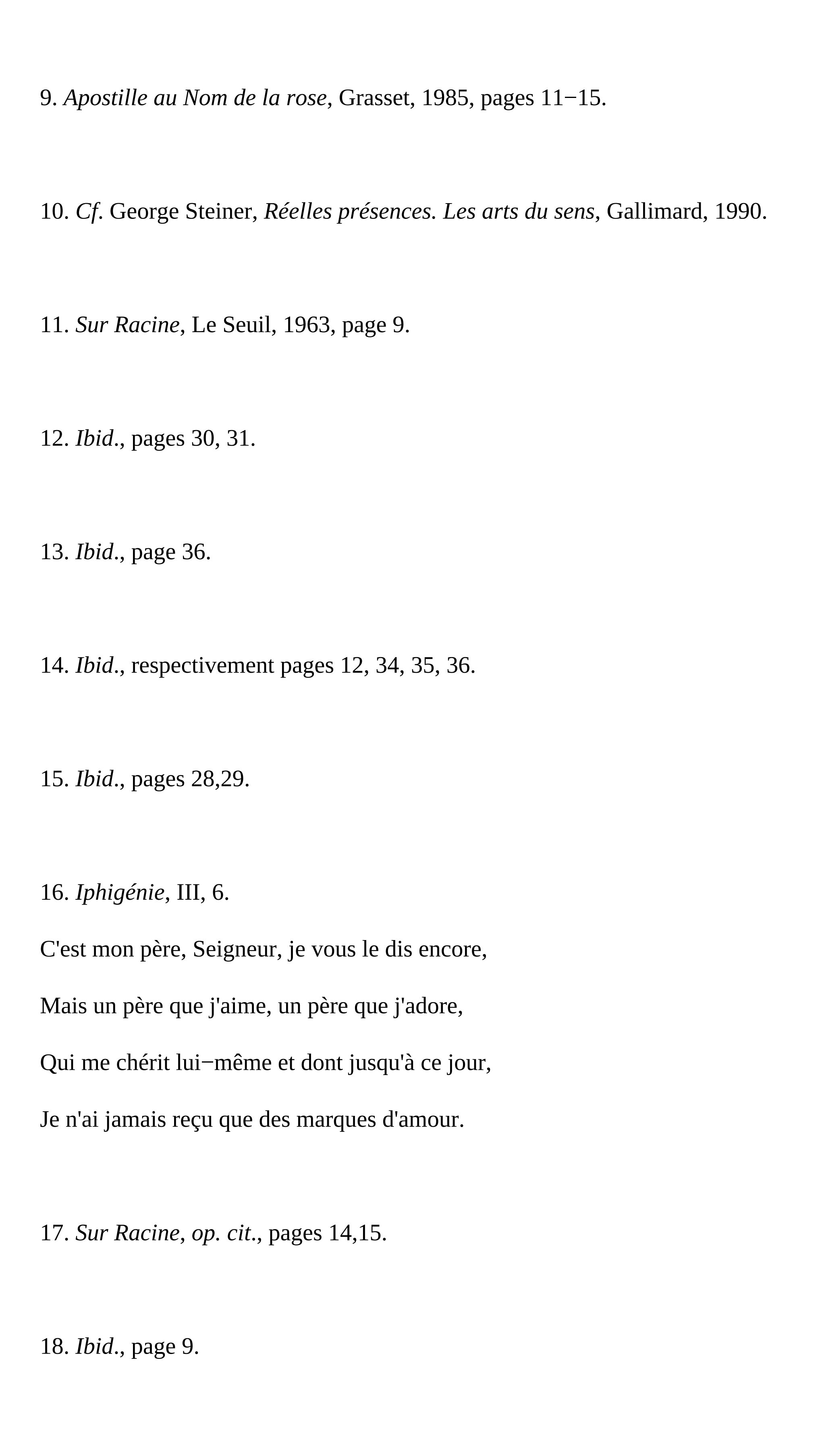
Si le rôle de Néron représente l'empereur Néron, *La Symphonie du Nouveau monde* ne représente pas le continent américain : dire de l'interprétation du rôle de Néron dans la pièce de Racine *Britannicus* qu'elle est une expression de l'empereur Néron, est littéralement vrai, tandis que dire de l'interprétation de *La Symphonie du Nouveau monde*qu'elle est une expression du continent américain est littéralement faux, mais métaphoriquement vrai.

Parce que la représentation (en particulier) n'est pas un principe indispensable à toutes les expressions artistiques, les analyser sous les mêmes principes constitue une erreur méthodologique. Si le rôle de Néron vaut (en particulier) de ce qu'il représente l'empereur Néron (i.e. de ce qu'il lui fait référence), *La Symphonie du Nouveau monde* ne vaut en rien de ce qu'elle exprime ou représente le continent américain, même métaphoriquement ; ce qu'exprime une oeuvre n'est pas ce que son titre dénote.

Pourtant, si l'on ne sait dire ce que représentent *La Symphonie Pastorale* et *La Symphonie du Nouveau monde*, dire que l'une pourrait représenter ce que représente l'autre est faux (en quelque sorte, la nature est à *La Symphonie pastorale* ce que le continent américain est à *La Symphonie du Nouveau monde*). Un titre peut être vu comme une façon de caractériser l'oeuvre : une description minimale de sa signification−pour−l'auteur ; sauf exception, les titres ne sont donc pas, en tant que tels, interchangeables.

Enfin, l'ensemble des jugements et descriptions qui sont appliqués à l'oeuvre n'est pas sa signification ; définir la signification d'une oeuvre, c'est définir ce qu'elle représente. C'est pourquoi l'interprétation du rôle de Néron participe de sa signification, et qu'en ces termes, on ne peut discuter de la signification d'une symphonie ; ce qui n'a jamais empêché personne d'en parler.

8. *Lector in fabula*, *op. cit.*, page 71.



9. *Apostille au Nom de la rose*, Grasset, 1985, pages 11−15.

10. *Cf*. George Steiner, *Réelles présences. Les arts du sens*, Gallimard, 1990.

11. *Sur Racine*, Le Seuil, 1963, page 9.

12. *Ibid*., pages 30, 31.

13. *Ibid*., page 36.

14. *Ibid*., respectivement pages 12, 34, 35, 36.

15. *Ibid*., pages 28,29.

16. *Iphigénie*, III, 6.

C'est mon père, Seigneur, je vous le dis encore,

Mais un père que j'aime, un père que j'adore,

Qui me chérit lui−même et dont jusqu'à ce jour,

Je n'ai jamais reçu que des marques d'amour.

17. *Sur Racine*, *op. cit*., pages 14,15.

18. *Ibid*., page 9.

19. C'est encore à Jacques Vialle que j'emprunterai la formulation goodmanienne suivante de la confusion entre le sens d'une oeuvre et l'effet de sa réception.

Si une multiplicité d'étiquettes (prédicats, jugements et descriptions) peuvent être appliquées à une oeuvre, ces étiquettes ne sont pas les dénotatas de l'oeuvre, ce sont elles qui dénotent l'oeuvre. La signification d'une oeuvre, c'est ce qu'elle représente, non l'ensemble des étiquettes qui lui sont appliquées.

Confondre les effets de réception d'une oeuvre avec sa signification est source d'équivocité. Tandis que si l'on peut citer plusieurs versions de ce qu'une oeuvre représente, l'une sera toujours plus juste que les autres. Ne pas s'accorder sur la signification d'une oeuvre ne doit pas empêcher de s'entendre sur le fait que ce que représente l'oeuvre est sa signification, et que cela est univoque.

(La pauvreté de telles conceptions est pour certains une exigence intenable ; nous préférerons la sécheresse de la vérité à la luxuriance du faux.)

20. Ce programme est résumé par Erwin Panofsky dans le concept de *Kunstwollen*. (articles suscités).

21. Cf. Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 89, 1991.

22. *Traité de la ponctuation française*, Gallimard, 1991, page 118.

Agone 5 et 6

Les désirs boviphages d'un boeuf à l'étal

Sochaba David

O bouV boujagoV

ou Les désirs boviphages d'un boeuf à l'étal

... et sur le bord de la roche effondrée

l'infamie de Crète était vautrée

celui qui fut conçu dans la fausse vache.

Enfer, Chant XII.

Aussitôt sortie de lui, son âme s'était mise en route avec quantité d'autres, et elles étaient parvenues en un lieu extraordinaire où la terre avait deux ouvertures contiguës entre elles, et le ciel, de son côté, deux autres, qui en haut leur faisaient face.

La République, X, 61.

La salle, au rez−de−chaussée, est d'une taille imposante, au regard de celles que je connais déjà. Les tables et les chaises y sont en grand nombre. Un comptoir sommaire occupe presque tout un mur. Munie de multiples entrées et vitrée sur toute une longueur, quatre escaliers (deux à l'ouest et deux à l'est) la relient à l'étage supérieur.

De ce qui semble à tous familier, je suis étranger.

C'est lors d'une brève visite, il y a de cela des mois, que j'ai vu le flux et le reflux qu'imposent ces marches ascendantes. Mais aujourd'hui, personne n'a encore, devant mes yeux, osé s'y présenter.

Et si je suis revenu ici maintenant c'est, déterminé, pour savoir en vérité tout ce que cela cache. Parce que, si de tous les lieux où vivent les autres, aucun détail ne m'est plus inconnu, de celui−ci je ne sais rien.

Les autres étaient déjà là, quand je suis entré dans la salle, attablés seuls ou par couples et murés dans leur habituel mutisme. Ce n'est qu'en grand nombre qu'ils génèrent ce cortège d'éclats de voix et de gestes larges qui ne signifient rien pour moi. Et m'effraient tant. Discrètement, je me suis assis, presque au milieu d'eux, sur leurs sièges si laids et sans confort.

Sur un signe (que je devine convenu), les autres, par groupes ou seuls, se sont présentés aux escaliers Est, pour les gravir et disparaître à ma vue. Mais, rapidement, et malgré la faible affluence, quelque chose (ou quelqu'un) a interrompu leur ascension. Les autres, dans une attente silencieuse, se sont installés, jusqu'aux premières marches, immobiles. Si beaucoup s'assoient, la majeure partie de ceux que je peux apercevoir reste debout. Aussi, il me semble qu'il ne faut pas tenir ce relâchement pour une règle mais comme l'indice de la compréhension, par ceux−là, de la signification de cette attente.

Du dehors, à intervalles irréguliers, de nouveaux arrivants entrent, s'assoient sur ces chaises inconfortables où, calmes et sans daigner surveiller les marches, ni guetter un signe, ils semblent savoir. Car malgré l'affluence croissante aux tables, et même au comptoir, aucun ne vient grossir, inutilement, l'attente aux escaliers Est.

Les autres sont tous pareils.

Oh ! non pas qu'ils se ressemblent au point que je ne puisse en distinguer deux côte à côte (je vois même qu'il y a là des mâles et des femelles, de tailles et de couleurs de peau différentes), mais leur ressemblance est ailleurs. Même maigres ils sont gras, même vieux (et ceux−là sont d'ailleurs fort rares) ils sont jeunes, comme prolongés, immobiles, dans une immaturité artificielle. Trop, mais mal nourris, ces ventres toujours affamés, estomacs sans papilles, baillent continûment leur sommeil, leur faim ou leur ennui, sans distinction aucune. Certes sexués, mais cachant d'éventuels attraits sous leurs oripeaux de rigueur, ils arborent, avec douceur, leurs visages ronds et le plus souvent glabres.

Les subtiles et essentielles différences qui m'opposent définitivement à tous ceux−là s'affichent à présent en pleine clarté devant mes yeux.

C'est certainement sous l'ordonnance de quelque signe que tous se meuvent à nouveau ; du dehors, en masse, d'autres entrent dans la salle ; tous se dirigent vers les escaliers Est, où la lente ascension a repris. Après un long moment de grande agitation, la crainte de me retrouver seul dans la salle disparaît devant l'évidence du choix de certains à bouder, délibérément, les escaliers. Ceux−là, pourtant en tous points semblables aux autres, négligent (ou peut−être comme moi ignorent) les signes qui régissent cet incompréhensible ballet. Au nombre de vingt, tout au plus, répartis, à peine grégaires, autour de quelques tables, leur inévitable bagage posé près d'eux, ils se lèvent parfois pour prendre, au comptoir, quelque solide consommation.

Les premiers qui ont commencé à descendre, par les escaliers Ouest, attirent immédiatement mon attention, espérant, de l'étude de leur physionomie, des révélations. Mais rien, même de plus ténu, reflétant dans ceux−là tout le temps passé à l'étage, ne m'est accessible. Peu nombreux, ils quittent la salle ou parfois s'attablent, déballant alors livres et feuillets.

Quand donc ai−je deviné ? De cela je ne suis pas certain. Mais aujourd'hui, enfin, je suis sûr de ce que j'ai compris.

Il ne m'est pas nécessaire d'avoir eu à compter, avec précision, le nombre de ceux qui sont montés à l'étage, pour savoir qu'une plus petite partie d'entre eux en est descendue.

La peur, qui ne me quittait pas, d'être remarqué, a totalement disparu quand, m'approchant du comptoir, j'ai pris à mon tour cette nourriture fruste que je dévore maintenant avec plus de plaisir que ne saurait le laisser présager son aspect informe et son caractère insipide.

Je ne sais toujours pas ce que signifient ces deux mots inscrits au−dessus des entrées de la salle, mais j'ai compris (et cela me suffit) ce qu'en vérité ils recouvrent : le sacrifice journalier de leur chair que certains livrent pour que d'autres puissent s'en nourrir.

Agone 5 et 6

Le Lecteur et autres pièces

Pyrr Jehan

Le Lecteur

Ee lit un roman qu'il vit exactement,

non seulement le personnage principal est lui même mais aussi tous les autres

y compris ceux impromptus, ceux d'une ligne,

leurs mots,

Il habite la ville peu à peu décrite par les rues, les places,

ses habitants remarquables, l'ambiance qui s'y tient,

son propre appartement, son mobilier, ses habitudes, sont dans les pages,

, il appliquait un papier transparent sur le dernier carreau de la fenêtre de

sa cuisine, celui qui montre uniquement le ciel, et parmi les formes des nuages

avec un feutre reproduisait les parties bleues, puis collait ses reproductions

à partir du centre sur le plafond de sa chambre, non sans avoir au préalable

emprisonné ses paysages dans la graphie noire de la date,

−− c'est ce que je fais chaque premier jour des mois, puis horizontal plafonne dans les différences bleues barrées des dates,

, s'endormait à la lecture des disparités,

le premier janvier dix neuf cent quatre vingt cinq, le ciel était entièrement

bleu, depuis jamais un tel phénomène ne s'est reproduit,

−− jamais,

mais parfois autour du papier sur la vitre il y avait pas un nuage,

mais toujours sur le papier au moins une forme blanche dessinait l'infini,

, il se posait la question du positionnement de la feuille sur le carreau,

mais avait il le droit maintenant de modifier la place, la surface, non,

la persévérance doit contenir une vérité, le format restera repéré sur le verre,

−− si je change de point de vue que voudra dire le ciel,

Ee lit maintenant la page où un avion traversa le cadre et Ff, le héros du roman,

ne parvint pas à figer l'événement, d'ailleurs était il important que cette

apparition éphémère fut tracée,

, Ff n'en dormit pas de la nuit, le lendemain il prit la décision de figurer le

vide de l'avion, mais comment procéder sur le bleu répandu, inaltérable, dans

un nuage l'avion n'aurait qu'ajouté du blanc, il fit donc une découpe aux ciseaux

au travers des jambes du M du mois de Mai qu'il eut du mal à ne pas abîmer,

on peut voir cet avion le deux Mai mille neuf cent quatre vingt neuf

transpercer le plafond,

−− j'avais noté en petits caractères, deux Mai et une flèche désignant l'avion,

je regrette aujourd'hui ce surplus, et le temps reconstitué par ma mémoire,

après bientôt dix ans d'expérience mes ciels ont pris de l'assurance,

, le plafond sera demain couvert d'eux, l'ultime place libre sera prise, alors

il faudra bien penser au futur,

−− cette dernière phrase ne me concerne pas, nous sommes le trente juin,

demain ne sera pas, moment du dessin, le premier juillet,

mais il est vrai, j'avais un rendez vous qui est remis,

je devais me trouver loin d'ici à marcher en campagne,

aurais je emporté le livre,

sûrement pas,

il est incommode d'être et se reconnaître, lire en même temps qu'avancer aurait gêné le cours de ma progression, les obstacles m'auraient basculé hors de ma dignité verticale,

les phrases ne se seraient elles pas mêlées au réel, emportées par mes pas trop présents pour qu'ils puissent être guidés des lignes littéraires engourdies de caractères,

de quoi le temps aurait il été fait,

le livre est fini, enseveli sous le carton,

il est temps de relire pour permettre aux jours d'exister,

* *

*

Yeux

Sur le site, toutes les formes dimensionnées attendent d'être révélées du jour, introduites dans l'obscurité et que la clarté indiffère,

posent extérieures, aveugles sous le balai des photons,

Voir le jour,

et la lumière entre par la simple ouverture des yeux, matière d'emprunt des objets qu'elle déporte,

des nuits discrètes aux pensées concentrées dans le camp des mémoires,

Voir le jour composer les formes, resserrer les espaces, constituer les tailles, établir les mouvements,

et emporter ces mirages dans les valises de paupières closes pour des voyages en wagon couchette,

Du lieu commun où Hh habite quand il s'éveille voit ce qu'il attend malgré les images folles auto gérées qu'il a rêvées,

il voit d'ordinaire par sa fenêtre, un bois tomber en pente sur le virage d'une route et fuir dans la perspective contemporaine des lignes droites, le ciel prévisible sans aventure, les collines bleu lointain ciselées d'arbres en marche,

images épuisées de retours,

mais pourquoi le jour ne projette t il pas les nuits baroques indisciplinées au réel lequel disparaît si lentement qu'il semble inébranlable,

Hh le regard coupé se greffe sur le téléviseur,

yeux détachés du concret et inséré sur une autre diorama,

* *

*

Dissidence en Occident

La chevauchée de l'âne en course que monte Ww par économie de marcher,

et c'est une beauté de voir la vitesse des concurrences rompues,

l'hippodrome lancé d'une troupe serrée de chevaux dressés à la compétition des vélocités égales, hors des sabots qui mitraillent la piste, est corrompu d'un âne trottant et Ww, stoïcien, les jambes rythmées sur les flancs,

le public siffle ses moeurs,

efface la ligne d'arrivée,

le regard compact détourné de la trace de justice blanche vers l'âne coercitif,

* *

*

Le dernier jour

Le dernier jour qui occupa le sol était hier, aujourd'hui Az est dans le futur appliqué à se positionner et tâchera de ne pas démentir ce qu'il avait prévu,

Az survivant à la nuit meurtrière, transvasé par le miracle de l'ordre dans les bévues de la continuité, abusé des sculptures que taille la lumière et qui le sculpte d'éveil,

assidu à la comparaison des choses échouées qui tout autour l'entravent, respire,

puis guidé d'une idée, entre se déplace, oeuvre à l'arrangement en déliant des formes de leurs attaches irresponsables, les pose sur des socles conformes à ses raisons et de meilleure disposition à la facilité d'emploi de ses mouvements où dans ces interstices il séquestrera sa pensée, les aises, jusqu'à la tombée de la nuit qui consacrera à l'apocalypse une nouvelle extrémité,

Que ferait il qui ne soit faire, le temps n'est il d'essence obsolète,

La sensation de ruines brise son regard industrieux,

il voit ses façonnages érigés de fini se disloquer, son travail sans cesse corrigé par l'usure, les imperfections se prononcer en cassures,

ses assemblages tenus d'équilibres disjoints,

et ne reconnaît pas de tels ravages dans ce qui est naturellement agrémenté,

Az confronte la désuétude de ses intentions avec les puissances du mal, du bien

il ne sait,

Il visitera sa propriété pièce par pièce, de son oeil dans un miroir jusqu'à

l'horizon qu'il voit,

enfin enveloppé d'univers livre mains et tête liés à l'ouvrage,

* *

*

Mémento de Jk

Extraire la quintessence sans l'idée de raffinage,

éviter de raboutir les pièces,

enfouir les bases,

démesurer les unités,

interrompre la méthode,

grimer le grime,

* *

*

Réels adjuvants

Za rompu à l'équilibre de sa figure de relief déambule à travers

la juxtaposition des formes qui lui font obstacle et sur celles mises en

sorte que son poids articulé puisse s'y appuyer en évitant l'effort des

escalades,

le sale s'intercale entre les surfaces qui le pèsent et les semelles

protectrices de sa fragilité,

L'émotion, complément de sa manière, le met en rapport à des éléments que sa

rigueur insense,

les pollutions instituées répugnent son aller qu'il forcera d'un architecture

gestuelle détournée de sa mise épinière,

Alors le corps chorégraphique il persiste sur la scène des flétrissures et des

décrépitudes, immaculé par les mouvements qu'il compose,

entièrement écrit,

* *

*

AuRevoir

Sa vie si fragile qu'il ne pouvait assurer un auRevoir,

si fragile qu'aussitôt du bonjour il était effacé, tenu d'un fragment de

présence, suspendu d'un fil coupé,

les regards élucidaient sa frontière impaysable, la vacuité de ses orbites,

l'instant où il est,

Sa montre a les deux aiguilles réunies sur douze juste au moment zéro du

prochain jour qui pour raison de nuit n'existe pas,

Iz ferme les yeux, loin de lui sa pensée s'échappe à peine audible emportée sur

l'air des respirations, s'échappent les rêves qu'il oublie, qui le vident,

À la clarté précédant les lames de soleil, du blanc identique à ses paupières

levées le traverse jusqu'au coeur, et le plaisir intense d'entendre quand il se

lève le parquet qui grince, son poids premier miroir de son efficience,

Second miroir sur lequel il a tracé le contour de son visage, il l'aborde à sa

taille exacte, s'avance perpendiculairement vers lui, s'inscrit,

Iz anonyme plonge dans la marche la plus dense de la rue où tous se frôlent,

et contrôle que ses mains militaires ne touchent pas ses jambes,

il restera éveillé sans savoir qu'il existe comme la foule qui parvient à ne

pas s'entraver illimitée de buts,

Muet il constate la douleur des circulations,

se dit qu'il peut s'extraire voyager,

Iz entrera par la porte d'un monument où s'alignent d'autres mouvements,

ceux là marqués d'un sens sous les lumières artificielles et les espaces fermés

de murs éblouissants,

* *

*

Un vrai voleur

Aa qui a reçu les dons de la vue tire son ombre nocturne au dessous du niveau

des fenêtres, et mené de silence dirige ses pas vers la porte où tout le monde

passe sans souci de discrétion,

dans la serrure, seule ouverture de l'obstruction, il introduit le passe,

entre avec la nuit et le rayon d'une lampe de poche préparée à remplacer la

lueur de la lune dans ses plus bas quartiers,

le tapis, rabaisse les bruits, favorise la progression illicite,

puis les escaliers qui ne grincent pas le hissent à d'autres portes celles là

simplement closes de loquets,

Cc propriétaire entre chez lui,

la clé privilégiée ouvre le mur,

la lumière brutale découvre le hall, les souliers crissent le cuir, les escaliers

qu'il bat, les portes dont il en ouvre une et referme en claquant,

à l'intérieur un lit, entre les draps Aa,

intrus,

Aa ne sortira pas par ses propres moyens de la prison,

Dans la chambre Cc la pensée construite de nuits blanches, entre les draps

partage la place avec le moule du vrai voleur qui la liberté dérobée se

civilise au nom de la propriété,

Victime répertoriée il ne parviendra plus à se démettre du corps social dont il

est devenu membre, réchampi par les contours du détenu,

Entre les draps il a perdu ses rêves, entre les barreaux Aa ne peut que rêver,

Agone 5 et 6

Dernier avertissement sur "Claustrophobie"

Nedelciu Mircea

Dernier avertissement

sur Claustrophobie

Écrire est avant tout un plaisir. Un plaisir qu'aucune puissance étrangère ne peut confisquer. Un plaisir qui, pour survivre et croître, demande d'être communiqué d'urgence et au plus grand nombre. Ainsi, le plaisir d'écrire ne peut−il être complet qu'en procurant à la plupart des individus le plaisir de lire. Toute définition de la littérature qui ne respecte pas ces vérités est incomplète et même suspecte.

On constate historiquement que la censure existe depuis plus de deux mille ans, pendant la même période qu'existe la littérature. Le plaisir d'écrire ne peut donc être empêché par la censure. Tout au plus, le partage du plaisir avec le lecteur peut−il être, au moins temporairement, endigué par la censure. Mais qu'est−ce que veut dire « temporairement » au regard de la durée, pratiquement infinie, à laquelle est promis le couple *plaisir de l'écriture−plaisir de la lecture* ?

Parce que les censeurs se basent toujours sur une définition impropre de la littérature, leur action destructrice est limitée.

Ces pensées me sont venues après avoir lu la variante en langue française d'un texte que j'ai écrit en Roumanie dans les années 1970 et publié, dans le même pays, en 1981. Devant quelques−unes de ses propositions, moi−même et surtout le lecteur qui prend contact pour la première fois avec le texte, je me demande, (respectivement il se demande) à partir des données sur la société roumaine de ces trois dernières années (1989−1991), comment il est possible que le censeur de 1981 les ait laissées passer vers l'imprimeur. Je veux dire que ces quelques propositions paraissent, vues d'aujourd'hui, des ironies transparentes, des parodies à peine voilées ou même des attaques directes à l'adresse des « valeurs idéologiques » que la censure d'alors était chargée de préserver. Dans le contexte actuel, je pourrais être tenté d'« exploiter » ces textes pour un profit personnel en les présentant comme des preuves irréfutables d'une « dissidence » de longue date. J'avoue, en premier lieu, qu'une telle interprétation est erronée et que, si moi−même je faisais cette erreur, je prouverais que je n'ai rien compris à ce que j'ai fait, ou à ma propre identité.

Avant tout parce que de nombreux collègues de ma génération peuvent aussi trouver dans leurs textes *publiés* des quantités importantes (plus ou moins grandes) de propositions interprétables comme « dissidentes ». Quelques−uns ont déjà commis l'erreur énoncée plus haut, ou ont laissé entendre qu'ils étaient d'accord avec l'interprétation erronée pour s'en faire une espèce de capital de crédibilité −− comme anciens « anti−communistes » −− et s'inscrire dans la vie politique de la société roumaine d'aujourd'hui du côté de l'opposition (démocratique) à un pouvoir qui garde encore de nombreux réflexes communistes. Il faudrait leur rappeler le fonctionnement « original » de la censure roumaine mais aussi la nature « spéciale » du communisme roumain de ces deux dernières décennies.

Le communisme de l'État roumain selon Ceausescu a commencé par se présenter à tous comme différent du modèle initial soviétique ; ce qui n'était qu'une *parodie*. Le dictateur roumain ne continuait à porter le nom de communiste que pour les yeux et les oreilles soviétiques, tout en parodiant le modèle pour gagner la sympathie des occidentaux. Son but était le but classique de tous les dictateurs : garder le pouvoir. Cette *simulation* dans deux directions contraires était très répandue dans la société roumaine et elle a −− probablement (c'est à voir) −− des racines historiques profondes. Le cas particulier qui nous intéresse (le censeur) la pratiquait lui aussi : à l'égard de ses supérieurs il simulait *l'intransigeance* et à l'égard des écrivains la *tolérance*. Son but était la conservation de sa place, c'est−à−dire des privilèges liés à sa position dans la hiérarchie. Il est à noter que, en 1977, Ceausescu « avait supprimé la censure » par l'un de ses nombreux décrets. En fait, il avait partagé la responsabilité de la publication (donc le droit de censurer) entre tous les participants de ce processus complexe d'édition bureaucratisée −− du typographe jusqu'au ministre de la « culture » ! Eh oui, même l'ouvrier typographe (il y a eu quelques cas) pouvait s'opposer à la publication d'un roman. Sa « vigilance » était sans doute récompensée.

L'écrivain, particulièrement celui pour lequel écrire est un plaisir, après qu'il a achevé son « oeuvre » et qu'il s'est décidé à prolonger *le plaisir d'écrire dans celui de provoquer le plaisir de la lecture*, se trouvait donc *au pied du mur* (1). Autrement dit, devant une longue série de censeurs, doublement simulateurs, avec lesquels il devait négocier. Ceux−ci, comme je l'ai dit, simulaient la tolérance à son égard en même temps qu'ils simulaient l'intransigeance au regard du pouvoir. Mais ils ne pouvaient pas, quoiqu'ils fassent, priver l'écrivain du plaisir qu'il avait éprouvé en écrivant. La supériorité de l'écrivain, lorsqu'il s'assied à la misérable table de négociation, s'appuie sur ce fait achevé. Mais les censeurs, professionnels ou d'occasion, n'étant pas écrivains (à l'exception de quelques cas tragiques), ne conçoivent pas la littérature en terme de plaisir, ni pour l'écrivain (en face duquel ils sont impuissants de ce point de vue), ni pour le lecteur (qu'ils peuvent priver de plaisir par leurs censures). Leur conception de la littérature est structurée en termes de propagande et de contre−propagande. Mais même dans ce cadre−ci, ils n'étaient pas « fidèles » à l'idéologie qu'ils « défendaient », étant en fait, comme je l'ai dit, des simulateurs.

En bref, la relation écrivain−censeur était devenue en Roumanie comme un jeu de cache−cache dans lequel se trouvaient également attirés le lecteur hédoniste et le lecteur révolté. Les deux conceptions (la littérature−plaisir et la littérature−*contre* propagande) se confrontant ou se confondant dans le champ de la lecture. Les interventions, souvent indélicates, de quelques autres prisonniers de la conception de la littérature comme propagande (les commentateurs littéraires des radios *Europa Libera, Libertatea, Vocea Americii*, etc. (2)) acquéraient une curieuse pertinence. Obsédés par des motifs aisément compréhensibles selon le modèle Soljenitsyne, ils provoquaient souvent, par leurs interventions « valorisantes », l'altération du jeu : le censeur était congédié, l'écrivain voyait ses chances de publication encore réduites et le lecteur se retrouvait frustré, notamment de la lecture que *Europa Libera* lui avait recommandée. Quand j'étais libraire

(1982−1987), j'ai observé qu'un livre vanté par *Europa Libera* était acheté le jour suivant par d'autant plus de lecteurs (qui jusqu'alors l'avaient feuilleté sans le remarquer), et interdit de vente le surlendemain (ce qui me donnait l'occasion de vendre *au noir* quelques exemplaires mis de côté à temps).

C'est ainsi que la parodie et la simulation accédaient, dans la société roumaine, aux dimensions cosmiques que seule la littérature aurait pu décrire.

Le fait que la majorité des écrivains de mon âge aient choisi l'ironie, l'auto−ironie, la parodie, le jeu, l'expérimentalisme et la simulation comme moyens d'expression *littéraire* est significatif : nous avons senti « l'air de notre temps ». Le manque de confiance à l'égard du scénario global de la société nous a poussés vers un post−modernisme particulier duquel nous resterons prisonniers. Dans la période post−communiste de la Roumanie, toutes les institutions démocratiques, du parlementarisme et du pluripartisme jusqu'aux manifestations de rue, ont été détournées vers la parodie et la dérision. Dans ces conditions, le plaisir d'écrire (décrire) devient condamnable pour l'ordre moral. Provoquer du plaisir à lire ne diffère guère de la manipulation. Quel est « la bonne raison » pour laquelle, en écrivant, nous manipulons les lecteurs ? Comme dans *Le Nom de la rose*, où Eco se demande si Jésus a ri, il faudrait se demander si, en écrivant, Soljenitsyne éprouve un plaisir quelconque.

Claustrophobie, mon texte écrit en 1977 et réécrit plusieurs fois, essaie de dépasser cette question. La littérature, dont l'action essentielle consiste en une manipulation par le plaisir, peut−elle provoquer le lecteur ou l'aider à se créer une armure contre la manipulation ? Une telle armure pourrait alors lui servir dans n'importe quelle société, surtout lorsqu'il n'a aucun motif de confiance à l'égard de son scénario global.

Martigues, octobre 1991.

(Traduit du roumain par Cornel Alecse & Thierry Discepolo, revu par l'auteur).

Notes

1. En français dans le texte.

2 . Europe Libre, La Liberté et La voix de l'Amérique sont quelques−unes des radios américaines qui diffusaient chaque nuit leur propagande dans toutes les langues d'Europe de l'Est. Les émissions roumaines étaient montées par de vieux intellectuels dissidents qui vivent en Europe. La poursuite de ces radios est mise en question depuis le bouleversement des régimes communistes. N. d. T.

Agone 5 et 6

Claustrophobie

Nedelciu Mircea

(1) Le titre du texte qui suit devrait être CLAUSTROPHOBIE et les métataxes de son étendue devraient n'avoir qu'un rôle rythmique. Chaque fois que les personnages apparaissent, ils devraient porter le même nom et chaque nom propre devrait toujours désigner le même personnage. Une continuité devrait surtout être établie entre les faits de chacun et non pas entre les questions des uns et les réponses des autres. Le pronom possessif à la première personne du singulier, qui manque parfois, sans raison (grammaticale), devrait, peut−être, être rétabli dans ses droits.

MAIS...

Ion a connu Grig dans le train, ils avaient à peine dépassé la station Gorgani. G. V., Le Peintre et encore un autre se connaissaient du lycée. Nora−Ioana−Maria, ladite Jeny, ladite Cornelia, a longtemps partagé une chambre d'internat avec Veronica, mais ça ne veut pas dire qu'elles ont été des amies inséparables ou qu'elles se faisaient des confidences. Le Limier avait quitté son école et il avait bossé quelque temps comme serveur. À la même époque, Luiza, Mircea Nedelciu et Christian avaient quelquefois dîné ensemble. Dans la queue à la caisse de l'entreprise IDSMNG, moi et Great Bibi, on s'est salués à plusieurs reprises. Autrefois, Constantin rendait visite pour passer le temps à un certain Geza, qui avait construit un lit à chauffage électrique et en était très fier. Le lit a brûlé, et à l'extinction de l'incendie ont participé plusieurs amis, parmi lesquels moi−même. Jenny y était. Et Le Peintre, qui était venu, a été soupçonné de pyromanie. G. V. lui a acheté un tableau, dont Nora−Ioana−Mariana est tombée amoureuse pour toujours. Ion Fils de Tica Le Maquignon s'en est envoyé une reproduction couleur à la poste restante de la ville de Z sans que personne ne l'ait encore retirée, ni légalement, ni frauduleusement. Lors d'un match de foot au stade « 31 avril », Grig et Le Limier étaient dans les tribunes, ils ont échangé les fanions de deux équipes italiennes de renom. Chacun a raconté à l'autre qu'il en avait chez lui une collection complète et que justement la nouvelle pièce lui manquait. Cornelia a été mariée avec Geza quand il était footballeur, et ensuite avec Geza qui était maître−assistant à la fac de T. C. M., mais sous le nom de Mihaela elle avait été en plus promise par sa mère, Veronica, à Christian, qui venait de divorcer pour la deuxième fois de Cornelia−Maria−Jenny, née Ioana. Toujours un mercredi, après le match, G. V. et moi (un autre moi), en rentrant de la mer avec Veronica, Zoia et Cornelia, sont entrés en collision à la hauteur de la borne 172 + 350 avec l'automobile « Dacia 1300 » conduite par le chauffeur amateur Great Bibi, en léger état d'ébriété (0,000001 %). Aucune victime n'a été répertoriée. C'était un jeudi parce qu'on n'a pas été enregistrés. Jenny a tremblé toute la nuit. Nora lui a donné à boire du lait froid et lui a raconté des histoires avec des saint−bernard. Quand Gregor V. est rentré, vers le matin, Veronica a dit qu'elle allait se coucher chez Suzy et les a laissés seuls. Mais Ioana s'est baladée dans les rues toute la nuit, quant à Mircea Nedelciu, il a téléphoné pour annoncer qu'il arrivait. Moi, je sais pas ce qu'il s'était encore passé, car après une semaine, j'ai retrouvé tous les autres chez Doru, ils écoutaient de la musique. Il manquait plus qu'eux. Ioana a dit qu'elle savait et il lui a répondu qu'il ne voulait plus que ça se reproduise. Quand ils sont montés dans le train, ils ont aussi vu Machin, il disait qu'il avait fini son bois de chauffage, et eux lui ont répondu t'en fais pas le printemps sera bientôt là. Geza a pris position et bien sûr Le Limier n'a pas laissé le tzigane impuni. C'est comme ça

qu'on est finalement arrivé à la maison à un étage, rue Le Sentier entre les Immortelles (2), numéro 4, c'est−à−dire le dernier. Le Peintre a vendu la « Dacia » et s'est trouvé une « Volkswagen » d'occase. Jenny a d'abord protesté mais elle s'est mise à aimer la VW, comme Nora d'ailleurs. Petre Mainescu allait sortir, lorsque Veronica est apparue à la télé et a récité une poésie de Paunescu, mais non, plutôt de Goga (3), il l'a reconnue d'après ses cheveux. Mircea Nedelciu en rit et dit : « Tire−toi, mec, c'est pas elle ! » Et puis après chacun a trouvé un petit boulot et on ne se retrouvait plus qu'en congé. Il est arrivé quelqu'un qui a écrit leur histoire. Mais l'écriture de l'histoire a été une drôle d'histoire.

* *

*

Lorsqu'il se met à écrire, il se pose sur la tête un vieux chapeau de son père, mais il l'oublie presque aussitôt. Dans la cuisine immense et inondée par la lumière il parle à deux chats siamois, souvent sur un ton de reproche, cependant le magnétophone reste branché et enregistre. Son modèle, un modèle à la fois stimulant et stressant, est l'illustre romancier GRAND, qui a publié depuis peu aux éditions « La peste » le roman d'amour *La Jument alezane*. C'est un travail, bien sûr, difficile, mais il ne s'épargne aucun effort. Il parle des colossales transformations. Les colossales transformations, dit−il, ne veut pas dire qu'on a construit un bloc de plus, ou une usine, ça veut dire autre chose. Il s'agit de savoir quoi. Assis là dans la cuisine, le coude appuyé sur la table pas tout à fait propre, le regard sur le morceau de ciel visible par la fenêtre largement ouverte, il s'imagine le lecteur virtuel de son futur texte comme un bonhomme gras, un peu chauve, et le regard très doux. Lorsqu'il « écrit », il voit toujours, ressuscitée, une image bizarre de la « lecture ». Il se figure en train de gaver le sympathique bonhomme avec des pastilles de couleur et de taille différentes, dont il connaît vaguement le contenu, et surveillant pas à pas ses réactions. On les lui administre en doses et concentrations différentes, parfois selon un certain ordre, parfois au hasard. Il adore le voir transpirer, jurer, jaunir, s'évanouir ou pleurer ou rire ou sourire satisfait. Des fois il lui donne quelque chose, croit−il, qui pourrait le faire exploser, mais ça n'arrive jamais. Si mon lecteur était un robot, dit−il encore, je n'oserais pas lui frapper le visage à coups de poing, je me ferais saigner la main, et il vaudrait mieux chercher le bouton. D'ailleurs je m'imagine l'écriveur du troisième millénaire comme un individu complet, capable d'utiliser vertueusement un tas d'appareils émetteurs−récepteurs du réel, caméras, microphones téléguidés, ordinateurs, satellites de communication, mais continuant d'être un prêtre−prédicateur et un homme politique, qui refuse à la fois de manipuler et de se laisser manipuler, décoince les canaux de communication surtout pour les rendre utilisables dans les deux sens, oeuvre toujours avec les lecteurs et les personnages aux fondements de nouvelles institutions en même temps efficaces et exemplairement démocratiques. Dans son texte, toutes les surprises seront digérées en cours de route et ça sera une préparation à d'autres et d'autres surprises.

Il tourne de temps en temps le visage vers les deux chats. Les injurie. Ils se taisent et se lèchent les poils avec un calme lumineux.

LE PREMIER JOUR

En voilà un, dit G. V., allons l'attraper. Quelques instants avant on était encore dans le trolley, on se délectait à regarder la cohue bigarrée du dernier véhicule, on sentait d'étranges odeurs qui n'évoquaient ni le savon ni l'eau, on voyait à gauche deux ouvriers dormant debout, accrochés d'une main à la barre, la tête penchée sur l'épaule comme sur un violon. (J'ai du mal à m'expliquer pourquoi je suis tant épris des salopettes malpropres, poisseuses, des vieux outils, des visages fatigués.) À droite, un bureaucrate (figure de perroquet australien, nez de collection) racontait à un chauve : « À l'occasion d'un contrôle à l'entrée de l'usine j'ai découvert sur les ouvriers qui se relayaient plus d'une centaine de bouteilles de boisson que j'ai confisquées sur place ». « Pourquoi ? », dit le chauve (moi ne comprenant pas ce pourquoi, c'est−à−dire ce qui a motivé la centaine d'ouvriers à amener les bouteilles en cause, ou pourquoi lesdites bouteilles ont été confisquées) et le bureaucrate lui répond (en choisissant la deuxième variante) : « Pour qu'ils soient à l'abri d'éventuels accidents de travail ! »

−− Oui, je dis, c'est juste ce qu'il nous faut !

−− Il a l'air intelligent, dit Nora−Ioana−Maria.

Décidons−nous plus vite, donc, si on est tous d'accord, on passe à l'acte, sinon on va tout rater. Le Limier n'a pas très bonne mine. Sa passion à nous faire la morale s'est réveillée tout d'un coup. « C'est toi qui fais de la morale, dit−il, avec ta gueule de nain infatué ! » « Merci bien ! »

Le Peintre dit :

−− Donc c'est lui ! et va chercher la « Volkswagen ». Nora−Ioana−Maria va plus vite que nous, passe devant le Client et commence à balancer des hanches. Il soupçonne quelque chose, probablement en entendant nos pas derrière, ou il est misogyne, parce que, par ailleurs, il y en a peu qui restent indifférents à un corps comme celui de Nora−Ioana−Maria. Ou il se croit trop laid, petit et insignifiant pour regarder une femme aussi bien faite, même si elle se dandine avec ostentation devant lui et lui jette des regards au−dessus de l'épaule, ou, simplement il est trop fatigué, il a sommeil et dort debout.

La dernière variante s'avère être la bonne. Après qu'on l'aie arrêté, Le Limier l'a giflé pour le réveiller. Moi et G. V. on le tenait pour qu'il ne tombe pas du lit, Le Peintre arrivait avec la voiture trépidante (Great Bibi lui avait enlevé le pot d'échappement en se disant que comme ça on va se sentir plus libre) et Nora−Ioana−Maria lui essuyait le nez avec du papier journal. Dans la première seconde, le Client fut tenté de croire qu'il s'était à nouveau saoulé, mais après un moment d'analyse il s'est souvenu qu'il n'avait rien bu depuis une semaine, l'argent lui manquait et il n'avait pas non plus d'ami généreux ; tout juste j'avais payé la traite pour le frigo, camarade commandant, les deux dernières ensemble, donc j'avais pas d'argent pour boire. J'étais fatigué et je pensais à ma femme, elle est de plus en plus hystérique, je n'ai pas la moindre idée de ce qu'il lui arrive ces derniers temps. Je ne dormais pas du tout, comme ils disaient les jours suivants quand j'étais là, et j'étais pas non plus ivre. Ce qui a d'ailleurs été prouvé par le test auquel nous allions soumettre le Client, vingt minutes

plus tard, dans la grande maison, vieille et sombre, de la rue Le Sentier entre les Immortelles, numéro quatre et le dernier (adresse que −− petite blague à nous pour les lectrices un peu sensibles −− la milice n'a pas découverte). Les autres tests ont été bien passés par le Client. Finalement, après qu'on eut établi sa profession (photographe) et l'âge (plus de 26 ans) et le nom de son épouse (Profira −− nom de villa bourgeoise à Predeal (4)) et les études (bac plus deux) et le nombre de caries et de dents manquantes et la pointure (40 juste) et la gravité de toutes ses préoccupations extra−professionnelles (des poétiques de tous les genres, peut−être que lui−même travaillait à une poétique de l'image photographique), nous avons conclu que c'était pas forcément une mauvaise prise, qu'on allait plutôt se régaler avec lui pendant dix jours ou plus, et on l'a laissé aller se coucher. C'est−à−dire qu'on l'a mené dans la petite pièce insonorisée et qu'on l'a enfermé du dehors. Le lit, il allait bien le trouver tout seul (surtout que c'était le seul truc qui rentrait là−dedans), et par le haut−parleur monté sous le matelas on lui faisait écouter le programme 4b (composé de Vivaldi, Bach, Tchaïkovski et Moussorgski−Ravel, interprété par « Emerson Lake & Palmer »). Et puis après, moi avec G. V., Le Peintre et Le Limier, on s'est assis pour jouer au poker et Nora−Ioana−Maria et L'Américain discutaient d'« art ».

Ils m'ont arrêté pile, d'une façon bien dans leur genre, avec un « Vous avez pas du feu ? », mais quand j'ai vu combien ils étaient, je me suis rendu compte de quoi il s'agissait. « Combien ? » « Cinq, c'est−à−dire six, avec la fille qui est arrivée de la direction opposée et qui s'est avérée faire partie de leur bande parce qu'elle a déchiré un bout de journal et m'a essuyé le nez avec. » « Je veux savoir exactement ; six ou cinq ? » « Six. » « Y compris celui qui est venu avec la voiture ? » « Y compris ! » « Bien. Continuez ! »

MAINTENANT C'EST NORA QUI PARLE ; au début il n'a rien dit. Il paraît que d'abord il dormait et qu'ensuite il ne comprenait pas grand−chose (ce qui pouvait aussi être vrai), mais en montant dans la voiture la peur régnait définitivement sur sa gueule candide. À peine maintenant, donc, il osait, après un grand effort (et moi, je dis ça pour montrer clairement dans quel état de lâcheté se trouvait le Client, on était déjà tout près de la rue Le Sentier entre les Immortelles), demander : « Qu'est−ce que vous me voulez les gars ? Vous m'amenez où ? » « Chut, ta gueule ! » lui a crié Le Peintre, en citant des proses d'un célèbre dramaturge roumain. Et on a tout de suite vu l'effet qu'un durcissement de ton avait sur un psychisme comme le sien mis dans une situation délibérément imprévue. En tout cas, si tout à l'heure il lui était passé par la tête de se demander pourquoi il avait été un peu giflé (alors qu'on le réveillait de son sommeil), maintenant cette curiosité défendue avait totalement disparu de ses lèvres (si jamais elle était arrivée aussi près de la sortie), comme de sa pensée, comme de la mémoire de son espèce.

En ce qui nous concerne, on n'est qu'une bande hétéroclite. Quelques−uns d'entre nous ont voulu, ont espéré ou même ont été sur le point de se consacrer comme artistes, comme sportifs ou comme les deux. Maintenant il est probable qu'on est irrémédiablement ratés et c'est ça qui nous unit en quelque sorte. Grâce à notre lucidité on s'est fait embaucher dans des endroits honorables, et de notre « avenir » artistique personne ne trouve nécessaire de parler.

On s'occupe pourtant de mises en scène, dans les lieux publics ou chez nous. Les « mise en scène » sont, elles aussi, finalement, des oeuvres d'art ou des spectacles sportifs. Non seulement elles sont totalement non−reproductibles, mais elles ont comme auteur et spectateur toujours le même groupe de quelques personnes (le nôtre), les autres participants (étant seulement provoqués à l'action et ne sachant pas en fait ce

qui se passe) ne peuvent pas être appelés auteur ou spectateur ; ils sont, plutôt, une sorte de matériau de notre expression. Quelques−unes de nos oeuvres (dont, comme je l'avais dit, nous sommes les uniques spectateurs) se passent dans une tribune ou sur une pelouse de stade comme dans quelque roman de D. R. Popescu (5). Les autres ont comme scène un trolley, un tramway ou les endroits dans lesquels plusieurs citoyens font la queue pour acheter de la viande ou du sucre ou des journaux, etc. Les « mise en scène » de chez nous, par contre, sont comme des images en négatif de celles qui précèdent. Reproductions sur pages de proses réalistes ou bien photos ou films en 8 mm ou enregistrements au magnéto réalisés par nous à l'occasion des « mise en scène » en extérieur, ainsi qu'oeuvres d'art originales (6) (illustrant des moments où, par nostalgie, l'un de nous reprend les moyens traditionnels d'« expression » artistique) sont présentés à tour de rôle et en non−stop devant un spectateur unique et occasionnel, qui a été enlevé dans la rue, amené à l'adresse 4, rue Le Sentier entre les Immortelles, testé, immobilisé, ligoté sur une chaise à haut dossier et empêché de verbaliser par un bâillon en caoutchouc qui n'est extrait qu'une seule fois par jour pour le déjeuner. Ce qu'on apprend et vérifie chaque fois est le degré de lâcheté du Client.

NORA SE TAIT.

Maintenant G. V. quitte la table verte. Il n'a rien perdu, rien gagné, il est quitte, donc on va pas se fâcher s'il nous laisse, ayant juste maintenant une affaire importante qui ne souffre aucun retard. L'Américain ne veut pas le remplacer, il en a pas envie, de plus c'est nous qui ne voulons pas de Nora−Ioana−Maria parce qu'elle a trop de chance et que c'est pas du tout agréable de jouer avec quelqu'un qui gagne toujours, donc Le Limier dit : « OK, on va jouer avec une main morte ! », et le crissement domestique de l'argent et des cartes sur le tapis recommence. G. V. va dans le salon et prépare la chaise à haut dossier. Peut−être que le Client est déjà endormi, mais ça n'a pas d'importance pour nous.

MAINTENANT C'EST G. V. QUI PARLE : Un seul moyen de signalisation reste disponible pour celui qui est ligoté sur la chaise : les dix doigts des mains. Et parmi eux un seul peut être utilisé significativement ; le petit doigt de la main gauche. Son mouvement signifie, selon la convention proposée par nous et en général acceptée par le Client, que l'émetteur du signe voudrait aller aux WC. Pour le reste, ses bras et ses jambes sont immobilisés, la tête aussi (il ne peut répondre à nos questions par oui ou non, même pas par des mouvements de tête), et la bouche, comme cela a déjà été dit, je crois, est fermée avec un bâillon en caoutchouc vert.

Réveillé de son sommeil, si l'on peut nommer sommeil l'état dans lequel on est à 2 heures du matin, quand, au lieu de dormir chez toi, à côté de ton épouse, tu te trouves dans un lit étranger, dans une petite chambre insonorisée, et tu écoutes, contre ta volonté, les Saisons de Vivaldi, réveillé donc d'un tel sommeil et placé sur un tel siège (qui ressemble quand même à un instrument de torture), le Client doit être assez ahuri.

G. V. SE TAIT.

Qu'ils m'ont torturé, c'est pas tout à fait ça, puisque, en fin de compte, dans cette chaise−là on était assez bien assis, et le fait de ne pas avoir le droit de parler et seulement d'entendre et de voir, me paraît être une bonne chose, indépendamment de ce tu entends et tu vois, d'autant plus qu'au long des douze jours je n'ai vu et entendu que des beautés étranges, parfois effrayantes. Je suis un amoureux de la réalité, camarade commandant, et je me permets de croire que vous comprenez en quoi consiste ce plaisir. Mais, mon problème, ça serait plutôt autre chose, je me le suis tout le temps posé là−bas et surtout après : pourquoi ils ne publiaient pas leurs « oeuvres », camarade commandant ? On devrait les identifier pour cette raison. Il y a un tas de choses de valeur qui se perdent là, qui restent inconnues, et ça m'énerve ! « Est−ce que vous vous rappelez dans quelle rue se trouve la maison ? » « Non ! », « Est−ce que, pourtant, vous pourriez nous accompagner jusque là ? » « Non ! » « Vos agresseurs avaient l'air de paysans ou de citadins ? » « Ni l'un ni l'autre ! »

Il avait été élevé dans la misère et la terreur. Son père était en prison pour meurtre. Sa mère Antoaneta (nom de reine), s'était suicidée juste après le verdict du procès de son mari, en montant sur le pylône d'une ligne à haute tension et mettant la main sur les fils. Ça lui avait paru, probablement, une mort facile, foudroyante. Quelques paysans, qui binaient le maïs, l'avaient vue volant dans les airs, se signer vigoureusement et l'avaient trouvée après, carbonisée. Il avait dû, donc, attendre jusqu'à l'âge de vingt ans pour connaître son père. Sa grand−mère, Vasilica, femme de Chapardescu, était une mémé maussade et sans passion pour l'éducation des enfants. Elle en avait élevé douze, et ce neveu orphelin ne l'intéressait pas. Elle le nourrissait et c'est tout. Les enfants l'appelaient Lame, d'après le surnom de son père, et ils ressentaient une sorte de plaisir pervers à lui faire croire qu'ils allaient le frapper. Lame (le junior, donc) réagissait très drôlement à une telle menace, que, d'ailleurs, aucun enfant n'avait jamais mise en pratique. Il avait des fuites très cocasses et les pleurs aussi, alors les gamins se tordaient de rire lorsqu'ils le voyaient courant les deux cents et quelque mètres entre la route nationale et la maison de sa grand−mère, pleurant et criant : « Mémé ! » Même si la menace n'était que formelle et cessait de toute façon dès qu'il se mettait à courir, Lame, l'enfant terrorisé, ne se serait jamais arrêté avant d'arriver dans la cour de sa grand−mère, bien que, en regardant derrière, il voyait clairement que personne ne le poursuivait. Ses oncles, par contre, accomplissaient leur devoir d'éducateur en lui administrant, surtout sans motif, une grosse correction. La Chapardescu ne réagissait pas du tout, c'est−à−dire qu'elle n'arrêtait pas les injures et les blasphèmes qu'elle proférait sans cesse et ne leur ajoutait aucun supplément de causticité, cela n'étant pas possible.

D'où se peut−il qu'un homme connaisse aussi bien et en détail le passé éloigné d'un autre homme ? Surtout quand son aspect et son comportement présents ne laissent en aucune manière supposer une enfance si bouleversée.

AU PREMIER JOUR, plutôt dans les premières heures de son séjour dans la maison de la rue Le Sentier entre les Immortelles, le Client était bien décidé à expliquer maintes et maintes choses par des coïncidences. Il s'imaginait l'enlèvement lui−même comme une regrettable confusion, plus tard explicable. Mais dans les jours suivants...

Camarade commandant, j'ai dit, si j'avais essayé de vous raconter ma vie, du moins aussi joliment et aussi précisément que ces types−là l'ont fait, je n'aurais jamais réussi. En effet, avant de les connaître, moi, comme tant d'autres, je croyais que ma vie était un roman. « C'est pas la peine de raconter votre vie, continuez votre déclaration », a−t−il dit, et à ce moment−là j'ai été certain que même avec l'aide de la milice je les retrouverai

jamais.

LE MATIN DU DEUXIÉME JOUR

est arrivé à l'improviste et nous a surpris, tous dormant. Lors du douzième jour, peu avant la libération, le Client allait se rappeler le rêve affreux qu'il avait fait ce matin−là quelques instants avant d'être réveillé par les coups de quelques pieds dans une porte. Nous ne connaissons pas ce rêve−là et, donc, nous éviterons de raconter ici un rêve à nous en le présentant comme le sien. Mais, vers onze heures, on était réveillés et *on avait repris la narration* (7).

Le Limier est allé réveiller le client à coups de pieds dans la porte.

Nora−Jenny−Mariana partit avec Cornelia à la cuisine pour faire le café.

Moi et Great Bibi on est d'abord descendus au garage et on a préparé la voiture pour la route. Ensuite on est remontés prendre le « *petit breakfast* » et le café.

Le Peintre dormait encore. Il se réveille et sort du lit toujours le dernier.

G. V., comme si on avait pas été là, restait à la fenêtre et fumait.

Ce matin, d'ailleurs, va terriblement ressembler aux dix jours qui suivront. La ressemblance des matins est vraiment trompeuse. Une demi−heure plus tard, on avait déjà fini le petit déjeuner et on était prêts pour le départ. Il fallait contrôler si notre petit enlèvement avait été observé par quelqu'un. Le Client avait déjà été bien bouclé sur son siège et porté à la fenêtre pour qu'il nous voie partants.

Il y avait une cour intérieure (8). Un mur massif (probablement, le dos d'un très haut bâtiment), sans aucune fenêtre, et la « VW » située à côté des deux qui m'ont salué de la main avant de partir, c'est tout ce que j'ai pu voir. Une identification de l'endroit m'est impossible, n'ayant pas d'autre repère que cette image. « Mais vous n'avez pas retenu au moins le numéro ou la couleur de la voiture ? » « De l'endroit où je me trouvais le numéro n'était pas visible. D'ailleurs on peut difficilement voir une plaque en regardant d'en haut. Et la couleur était verte » « Est−ce que, par hasard, vous êtes daltonien ? » « Non. Pourquoi ? » « Comme ça, j'y pensais... De quelle couleur est ce stylo ? » « Vert ! » j'ai répondu, voyant bel et bien qu'il était violet et

désirant maintenant le mettre en colère ou le décourager. « Et la nappe ? » « Aussi, verte », j'ai dit, en examinant ses plis et son rouge révolutionnaire. « Donc le stylo et la nappe ont la même couleur ? » il me demande encore et note quelque chose dans le carnet. « Approximativement » « Bien. Continuez ! »

Nous avons continué à le tenir ligoté à la chaise pendant que Le Peintre installait le projecteur. Dans l'orifice du bâillon en caoutchouc, pratiqué spécialement pour pouvoir fumer par là, nous lui avons introduit une cigarette qu'il a acceptée.

MAINTENANT QUI PARLE ?

Après ça il commençait à bourdonner. Sur le mur d'en face jaillissaient des images. Le projecteur était presque neuf, c'est pourquoi son bruit paraissait agréable, il ne dérangeait pas du tout, c'est−à−dire il ne détériorait pas l'atmosphère, mais je n'avais pas le droit d'être négligeant ; il avait été investi, pour la première fois dans l'histoire du cinéma, d'une signification précise et nécessaire à l'économie du film. Quelques secondes plus tard, Edith allait s'asseoir devant lui, un peu latéralement, les cuisses volontairement dénudées et les regards provocateurs. De l'autre côté, mais tout près de l'oreille j'ai commencé à lui lire un texte que j'avais écrit *ad hoc*, le soir précédent, tout de suite après la partie de poker. Il se référait, d'ailleurs, strictement au jeu (le texte). Le Limier s'était absenté de la pièce, et nous savions qu'il nous regardait de quelque part dehors. Mais, lui ne le savait pas. Il s'efforçait, probablement, de choisir un de ces quatre textes environnants ou de les refuser tous en se retirant délibérément vers un cinquième.

MAINTENANT QUI SE TAIT ?

On voit d'abord une mer de bras agités au−dessus de quelques têtes, sans pouvoir distinguer s'il s'agit de signes d'adieu ou d'acclamations. Le téléobjectif utilisé colle les figures entre elles, les bras paraissent très aplatis et, souvent, ils passent si près les uns des autres qu'on peut les prendre pour des feuilles de papier. Un mouvement à peine perceptible de recul de l'appareil te donne l'impression qu'on filme d'un train qui commence à quitter un quai (à l'inverse de la célèbre pellicule des frères Lumière), mais le téléobjectif augmente beaucoup plus la distance focale (je crois que ça s'appelle *transtraav* (9)), de sorte que les mains et les visages qui s'éloignent et se rapprochent dans le même mouvement te donnent une sensation étrange. Plaisante et affreuse. Petit à petit on néglige le réglage correct de la distance, de sorte que, par la dispersion des contours et du mouvement des bras, un visage de femme explose en gros plan. Je reconnais, d'ailleurs, celle qui se trouve plus bas sous l'écran, et qui me regarde. Maintenant on entend *Lovely looking sky*, avec une voix comme celle de Niel Diamond, mais je n'arrive pas à localiser le haut−parleur installé quelque part dans la pièce, probablement aussi ingénieusement caché que celui par lequel, le dernier soir, on avait écouté Vivaldi. Ensuite, le visage d'un enfant et le visage d'un homme que le Client, quoi qu'il ne le connaisse pas, suppose être le père. Donc l'enfant a un père. Comme dans tous les jeux : *En avoir ou pas*. De cela dépend si TU ES OU TU N'ES PAS DANS LE JEU. La relation est très compliquée. Le Client le reconnaît d'après le visage crispé de la femme qui se trouve sous l'écran. Celle−ci regarde le visage crispé du Client et croit qu'il pense aux paroles de G. V. sur le jeu de poker. En échange, elle se rappelle maintenant un texte à nous (collectif) qui sera « lu » à celui de la chaise seulement pendant LE CINQUIÈME JOUR.

Personne ne se promène derrière nous sur l'herbe ces temps−ci. Donc l'herbe se réjouit maintenant de sa liberté, elle triomphe, elle N'APPARTIENT PLUS À PERSONNE. C'est un après−midi et personne n'est chez soi. Quand tu arrives de 700 km et que personne n'est chez toi, tu t'imagines que quelqu'un te poursuit. C'est pourquoi, donc, tu entendais des pas sur l'herbe humide derrière toi. Mais il n'y avait que tes pas refusés par l'herbe, repoussés. Au moment où tu la foulais, tu étais son oppresseur, le maître, celui qui possède, celui qui par le simple fait qu'il marche répète l'horrible syntagme :

le mien le mien le mien le mien le mien

le mien le mien le mien le mien

au rythme des pas que tu as entendus un instant derrière toi vibrant comme les tuyaux d'un orgue vert (10). Donc assieds−toi sur le seuil et allume−toi une cigarette. Mais avant ça répète en toi 38 fois : « Ce seuil ne m'appartient pas et la cigarette non plus ! » IL N'EXISTE qu'une fumée qui se promène en moi assis (dans la position du « Penseur (11)», au musée). Ensuite, je suis rentré saoul chez moi et je l'ai trouvé endormi. Il s'est réveillé dès qu'il a entendu mes pas et il s'est levé sur ses deux jambes qui lui appartenaient. Immédiatement après on a entendu le soupir de soulagement du seuil sur lequel j'étais assis et l'éclat révolté d'une cigarette qui jusqu'alors avait pleuré dans l'herbe élevant vers le ciel un petit nuage, mais qu'est−ce que je raconte ? une trace imperceptible de fumée. Après ça elle s'est éteinte. La fumée persistait. Elle n'avait appartenu à personne, elle se déployait en s'élevant dans le ciel. Il s'est demandé, donc, où est ma femme et qui va m'aider à me déshabiller. Il se saoulait de plus en plus souvent quand il s'est aperçu que j'allai le quitter pour V., un homme dont je me rappelle même plus aujourd'hui à quoi il ressemblait. Mais je n'ai jamais compris ce qu'il voulait dire par « je peux pas t'expliquer, peut−être, quand G. viendra, il m'aidera à t'expliquer pourquoi tu ne m'appartiens pas et pourquoi je ne veux pas, quand même, que tu partes ! » Il était venu, donc, et il était resté tout l'après−midi sur le seuil. Mais il s'est tout de suite rendu compte, à cause de la porte qu'il a trouvé fermée, qu'il n'allait jamais pouvoir l'aider à expliquer quoi que ce soit à quelqu'un. N'avait plus personne. Cet ami−là n'avait personne à qui expliquer. Ce qui en disait long sur sa liberté. Il s'était libéré de l'Avoir, mais, et c'est ça qu'il n'arrivait pas à comprendre, comment s'était−il libéré de ce qu'il n'avait jamais eu ? Alors je me suis déshabillé seul et j'ai constaté qu'elle était déjà partie. Voilà quelques jours que(') j'(elle) étais(t) parti(e), quand justement sur la route de la gare elle (je) m(l)'a(ai) rencontré(e). Bien sûr elle n'était pas seule, elle ne pouvait pas être si libre, si puissante, donc j'ai hoché la tête poliment levant le chapeau qui se trouvait alors sur le sommet de ma tête et j'ai même prononcé une formule de salut en langue roumaine. Il y a là quelque chose d'étonnant, non ?

_ __ _ _

Beaucoup plus tard j'ai réussi à m'apercevoir que, bien que j'aie regardé attentivement l'écran, plusieurs séries d'images m'avaient échappé, ce qui est tout à fait normal, ça m'arrive aussi pour d'autres films dans des

conditions normales de projection. « Dans les images que vous voyiez, est−ce que vous reconnaissiez des endroits ou des figures humaines que vous auriez rencontrés ailleurs ? » « Non ! » « Absolument aucun ? » « Aucun. Est−ce que je peux continuer ? » « Allez−y ! »

LE TROISIÈME JOUR

On voit maintenant une salle de réunion dans laquelle est accueilli avec des applaudissements un important personnage. L'appareil s'arrête longtemps, patiemment sur quelques−uns des visages de ceux qui applaudissent, particulièrement sur ceux situés le plus loin de la tribune et du personnage important qui serre les mains de quelques−uns. Il semblerait que l'objectif essaye de distinguer sur ces visages la sincérité ou la non−sincérité de leurs applaudissements. Celui qui filme paraît content de surprendre quelqu'un qui se cure le nez ou un autre (un homme de presque 28 ans) chuchotant à l'oreille d'une femme et oubliant pendant ce temps de continuer à se frapper les paumes l'une contre l'autre. La femme pouffe avec un rire qui ne laisse pas douter que ce qu'on lui a dit évoquait une certaine partie du corps masculin. Mais, d'un coup, elle redevient sérieuse et applaudit avec énergie. Le film n'étant pas parlant, il faut imaginer l'intensité des applaudissements. C'est quand même bizarre à voir une salle entière applaudir et n'entendre aucun bruit.

Après ça un court vertige qui venait d'en bas, de l'estomac, m'était envoyé de là−bas comme un signal de faim et j'étais incapable d'en tenir compte en ayant assez de tout ça et désireux d'avoir la paix. N'être plus possédé c'est−à−dire par aucun signe. Je suis descendu, j'ai serré plusieurs mains et j'ai même souri, mais je me sentais toujours poursuivi. Maîtrisé c'est−à−dire surveillé du regard. On a entendu un gong et j'ai suivi attentivement la vibration du cuivre jusqu'au passage dans un autre monde. En y passant avec elle, j'ai déduit que j'étais totalement remis et j'ai décidé de sortir (juste pour fêter l'événement), générant étonnement et protestations. (Un des regards était si contrarié et si implorant qu'au−delà de sa naïveté il me dégoûtait !) D'ailleurs l'entrée et la sortie sont des choses qui divisent continûment mon existence.

_ _

Une des caractéristiques de ces textes−là, camarade commandant, est le fait qu'ils paraissaient écrits par plusieurs personnes. Des personnes qui en même temps agissaient et décrivaient l'action dans le même texte. D'où quelquefois, une sorte de non−concordance (de temps et de personnes), qui, pourtant, ne compliquait pas l'action, mais, au contraire, rendait plus prégnante la relation entre le locuteur et celle−ci. Leurs narrations n'avaient pas de personnage, mais une sorte de subjectivité collective, qui était en même temps narratrice et agent, et dans laquelle tu pouvais souvent reconnaître les opinions de la « masse de lecteurs ». « Je ne comprends pas ce que vous voulez dire, m'a−t−il répliqué, et, surtout, je ne vois pas comment cela pourrait m'aider dans leur identification. »

DU SIXIÈME JOUR

Le Client a retenu ce qui suit :

Tu te trouves derrière une porte qui n'est pas fermée, quoiqu'il serait beaucoup plus dans ton intérêt qu'elle le soit. Il n'existe même pas de possibilité de la fermer à clé ou de la bloquer d'une façon ou d'une autre. De l'autre côté, ton ennemi mortel, plus puissant que toi et plus décidé, pousse la porte. Toi, de ce côté, tu essaies d'y opposer une résistance. Rien ne te permet de croire qu'à la fin il ne va pas pénétrer et pourtant tu espères. Comme une femme qui se regarde très attentivement le visage dans le miroir pour découvrir de nouvelles rides.

– –

« Ceux qui par filouterie empruntent et simulent des opinions, se battent pour elles avec passion et dévouement jusqu'à ce qu'ils atteignent leur cible et se pétrifient ensuite dans la position acquise (ils peuvent surtout faire leur place dans les premiers moments qui suivent la révolution), constituent les zones fragiles du dispositif du socialisme » (Dumitru Popescu (12)) // J'ai entendu quelque part, derrière nous, des cris effrayants et des hurlements humains qui traversaient l'obscurité, mais on n'a pas pu s'enfuir, nos pieds étant profondément enlisés dans la glaise du sol, une glaise dont on n'avait pu soupçonner la nature, bien qu'on sentît pleinement sa puanteur. // Me demander maintenant si, après ce qu'on a dit, je vais mieux ? Se sentir bien est−il vraiment un but ? Mais la souffrance est−elle un but ? Et pourtant il n'y a pas de nom pour l'état dans lequel tu te trouves lorsque, avouant sincèrement tout ce que tu crois, tu vois sur leurs visages une grande surprise ; ils s'attendaient à beaucoup de choses mais moins que tout à la sincérité. // Dans un roman peu commenté, paru il y a quelques années, un personnage gagne un tricycle à la fête foraine et refuse de le prendre. « À quoi ça sert ? » se demande le vainqueur du jeu de quilles. Son père (adopteur paraît−il) l'oblige à le prendre en lui expliquant brièvement : « un jour tu pourras penser que jadis tu as réussi, tu auras la preuve matérielle de ta victoire... » (R. G., écrivain roumain, 1934−2022) // « le bar "Apolodor", le matin quand il dort... » les matins étaient affreux ; il fallait cracher dans le lavabo les restes de vingt kilos de tabacs macérés mais la surprise agréable était que le mélange de tabac donnait chaque fois à la macération un goût nouveau et insoupçonnable ! // Quant au sommeil je vais dormir sur la pelouse à côté du Palais où, il n'y a pas longtemps, les madames se promenaient pour faire jouer leurs chiens. // PRIÈRE DE NE PAS LIRE CE TEXTE DANS LE LIT OU LA BOUILLOTTE AUX PIEDS ! // *I love you because cette fois j'ai envie d'autre chose* (13). // Toute intrigue captivante s'appuie sur un mobile « économique » du comportement des personnages. // En 1973 il a été viré de la fabrique de macaroni parce qu'il écrivait sur les boîtes à la place de EMPAQUETÉ le 31.08., comme c'était son devoir, « Longue vie ! » « Bonnes fêtes ! » « Happy new year ! » « *Bonne anniversaire* ! 14 » « Vive le parrain ! » « Vive tout le monde ! » //

– –

// À l'occasion d'un contrôle à l'entrée de l'usine... Ça on l'a déjà dit. // Celui−ci est un texte documentaire qui ne porte pas de titre. Les auteurs considèrent que l'étiquetage est un acte de signification spécifique au commerce et ils ont, cette fois−ci, le pouvoir de le refuser. // Il est interdit d'offrir le texte pour consommation, mais pour utilisation. Il vaut mieux empaqueter le fromage blanc et les tomates dans ce papier que le mettre dans la bibliothèque et l'épousseter de temps en temps. // Le droit à la réplique et non pas au siège d'orchestre ! // Mais c'est déjà ce que P. Mainescu écrit et appelle littérature.

Au DIXIÈME JOUR on lui a jeté par la fenêtre un petit billet comme de la part de sa femme. (Nora−Ioana−Maria avait imité l'écriture de l'agenda : « À mon mari, pour le début de l'année, une bonne pensée ! »). Dans le petit billet était présenté en détail un plan d'évasion. On brûlait d'impatience de savoir de quelle manière le Client allait passer à sa mise en pratique, mais nous avons attendu toute la journée pour rien.

J'étais sûr qu'elle était partie de chez elle après mes trois premiers jours d'absence injustifiée et elle était absolument dans son droit de le faire. Donc le billet avec le plan d'évasion était, évidemment, une petite farce à eux.

RAPPORT DE L'UNIT. 261 (rédigé par le contremaître Ilie Ilie Razachie pour son ami Bancescu C. de Scorteni, Bacau, au QUATRIÈME JOUR après le retour du premier de Sovata, pour une dame−jeanne de vin) :

L'Unit. 261 pour le mois de Sept a pas suivi un plan établi, mais on a réalisé la somme de 2 115 lei.

Commençant le mois d'Octobre depuis quand j'ai prise en charge comme responsable de l'Unit. 261 on m'a donné comme chiffre du plan la somme de 3 000 lei et alors on a réalisé 3 470 lei ayant donc un dépassement de 470 lei.

On aurait pu réaliser une somme plus belle, si les cam. coopérateurs ils avaient compris que le plan est pas bénévole mais que c'est une tache à réaliser. C'est du devoir de chaque coop. à recommander les services qui sont dans le tarif qui nous aide à la réalisation du plan. Je demande que quand l'unité a besoin de certaines taches les cam. Gervescu Vasile et Visinescu Ion ne murmurent plus où bien répondre toujours je fais pas ceci, je vais pas, avec le linge ou pour les matériaux savon et eau de cologne.

En ça qui concerne la caisse il est nécéssaire que chaque camarade comprenne parce qu'on a pas de camarade caissière il doit faire la rotation du service par sincérité.

En ça qui concerne le lieu de travail chaque coopérateur est obligé de maintenir en parfait état de propreté afin que quand il arrive d'autre client il se sent bien.

Culturel

Il est du devoir de chaque coop. que quand il y a séance culturel−éducatif il prend part avec régularité pour leur élever le niveau culturel qui lui aussi nous aide a la réalisation des chiffres du plan. Nous jusqu'à maintenant on a pas participé mais on s'engage de participer aux séances à caractaire éducatif.

Responsable Unit. 261 SCORTENI Bancescu C. 1 XI 79 (et post−daté, en fait, parce que la rédaction a eu lieu le 24 X)

SE TAIT

Au SEPTIÈME jour il semblait que chacun attende des autres un ou plusieurs messages. Fatache flottait au−dessus de la conscience de G. V. avec des espèces d'ailes en bois et nous avons entretenu entre nous

DES DIALOGUES ?

−− Un bon bouououquin, vachement bon...

−− Ouais, il est bon, je l'ai lu moi aussi.

−− Et comment il s'appelle ?

−−Bonnard, euh, *L'énigme d'un dimanche*, Ignacio Cardenas Acuñas... guindo !

Silence. Une minute. Ensuite quelqu'un fredonne : « Ni na ni na ni na ni na... »

−− Mais, arrête un peu voir, euh, le truc de *La Valise aux empreintes*, donc çuilà il était avec... avec le pasteur, et puis après, euh...

−− Cent soixante mille, cent quatre−vingt−exemplaires brochés... ce travail−là m'affole complètement.

−− Eh mec, c'tait quoaaa... c'tait quoaaa...

−− Le tirage ?

De nouveau une courte pose.

−− Eueueuh...

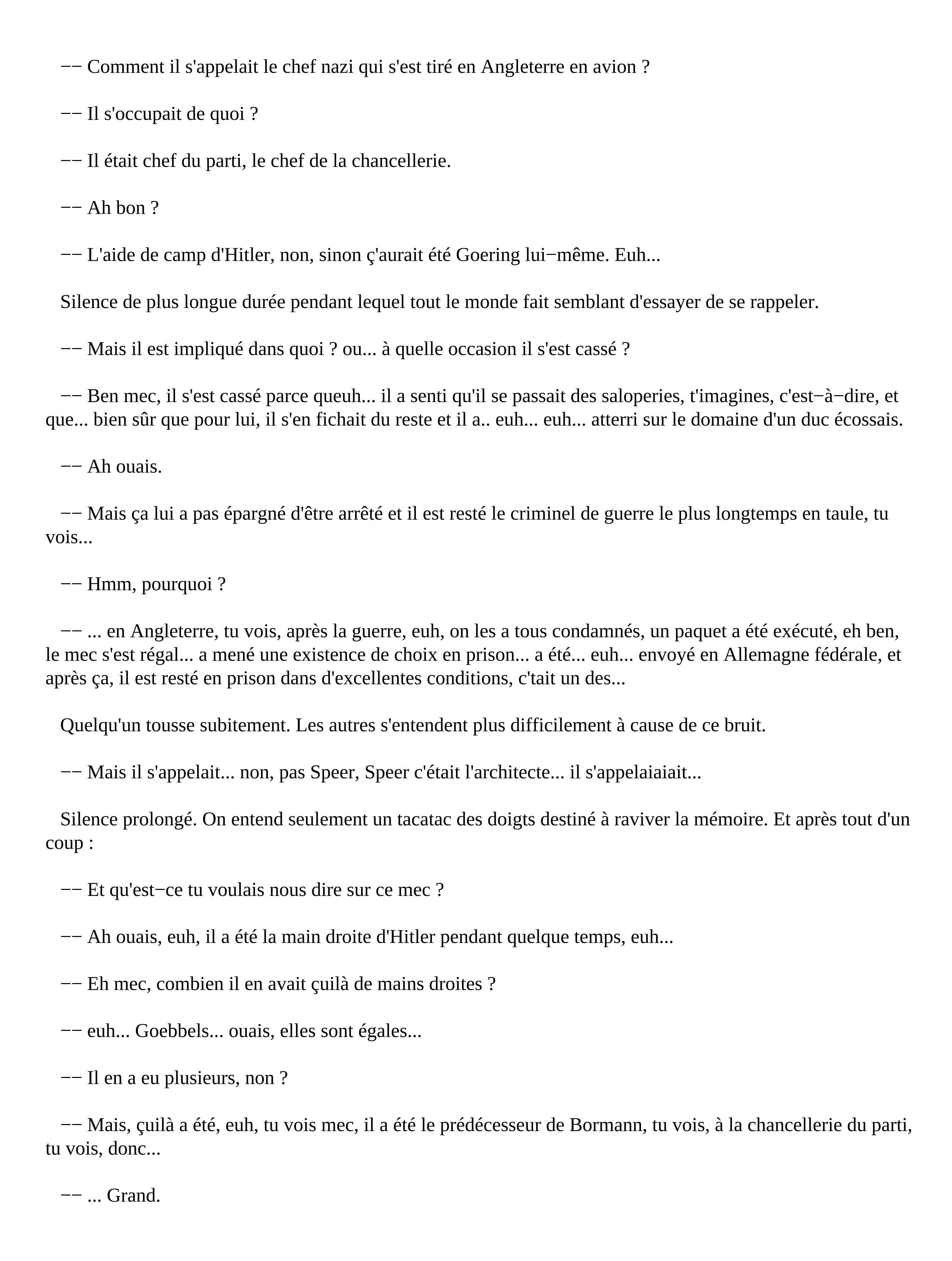
−− Le botin en a vachement plus.

−− Comment s'appelaiaiait...

−− Y'a que le botin... rien d'autre peut faire un tirage pareil.

−− Comment il s'appelait le chef nazi qui s'est tiré en Angleterre en avion ?... Comme il s'appelle, hein mec ?

−− Qu'est−ce tu dis ?



−− Comment il s'appelait le chef nazi qui s'est tiré en Angleterre en avion ?

−− Il s'occupait de quoi ?

−− Il était chef du parti, le chef de la chancellerie.

−− Ah bon ?

−− L'aide de camp d'Hitler, non, sinon ç'aurait été Goering lui−même. Euh...

Silence de plus longue durée pendant lequel tout le monde fait semblant d'essayer de se rappeler.

−− Mais il est impliqué dans quoi ? ou... à quelle occasion il s'est cassé ?

−− Ben mec, il s'est cassé parce queuh... il a senti qu'il se passait des saloperies, t'imagines, c'est−à−dire, et que... bien sûr que pour lui, il s'en fichait du reste et il a.. euh... euh... atterri sur le domaine d'un duc écossais.

−− Ah ouais.

−− Mais ça lui a pas épargné d'être arrêté et il est resté le criminel de guerre le plus longtemps en taule, tu vois...

−− Hmm, pourquoi ?

−− ... en Angleterre, tu vois, après la guerre, euh, on les a tous condamnés, un paquet a été exécuté, eh ben, le mec s'est régal... a mené une existence de choix en prison... a été... euh... envoyé en Allemagne fédérale, et après ça, il est resté en prison dans d'excellentes conditions, c'tait un des...

Quelqu'un tousse subitement. Les autres s'entendent plus difficilement à cause de ce bruit.

−− Mais il s'appelait... non, pas Speer, Speer c'était l'architecte... il s'appelaiaiait...

Silence prolongé. On entend seulement un tacatac des doigts destiné à raviver la mémoire. Et après tout d'un coup :

−− Et qu'est−ce tu voulais nous dire sur ce mec ?

−− Ah ouais, euh, il a été la main droite d'Hitler pendant quelque temps, euh...

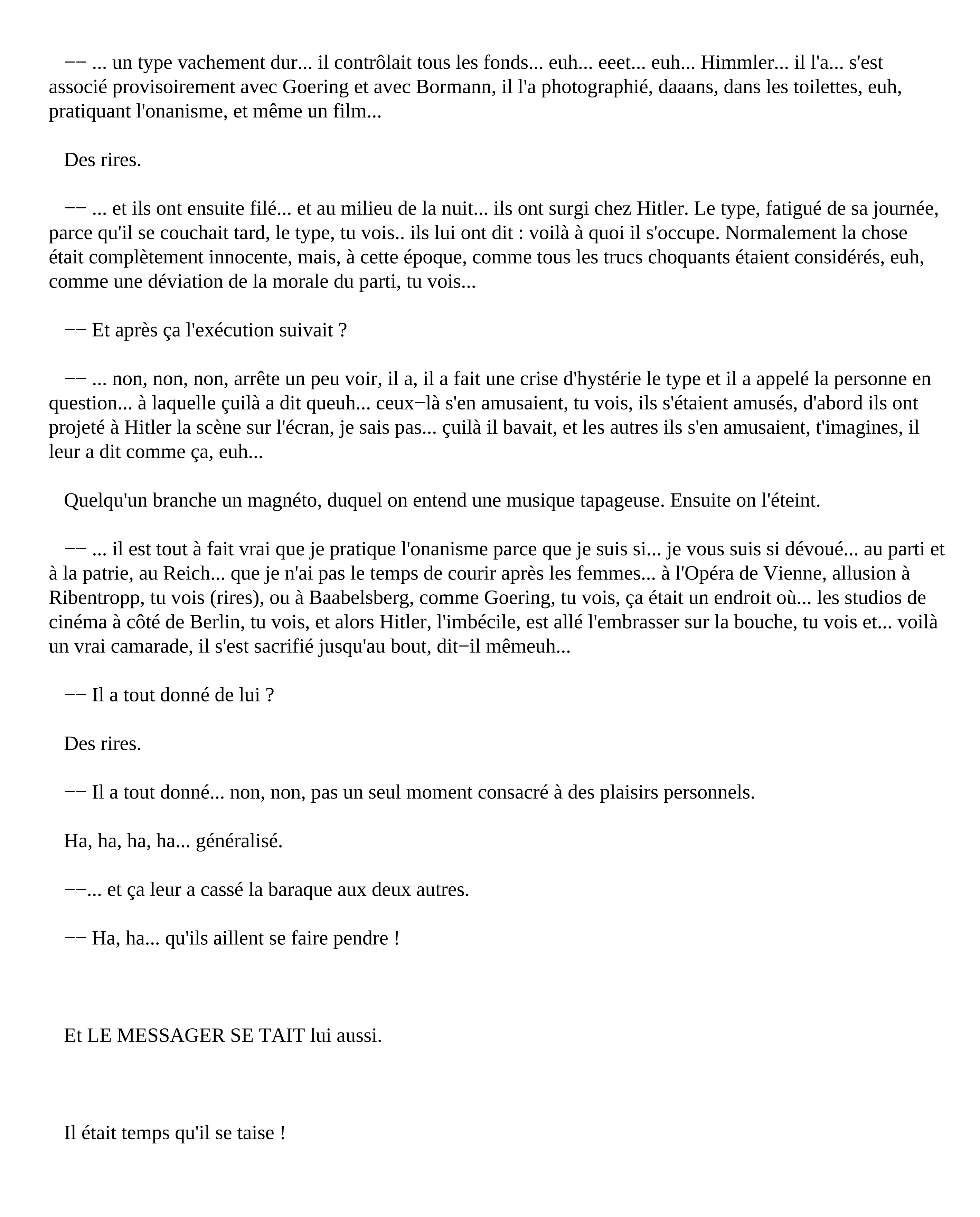
−− Eh mec, combien il en avait çuilà de mains droites ?

−− euh... Goebbels... ouais, elles sont égales...

−− Il en a eu plusieurs, non ?

−− Mais, çuilà a été, euh, tu vois mec, il a été le prédécesseur de Bormann, tu vois, à la chancellerie du parti, tu vois, donc...

−− ... Grand.



−− ... un type vachement dur... il contrôlait tous les fonds... euh... eeet... euh... Himmler... il l'a... s'est associé provisoirement avec Goering et avec Bormann, il l'a photographié, daaans, dans les toilettes, euh, pratiquant l'onanisme, et même un film...

Des rires.

−− ... et ils ont ensuite filé... et au milieu de la nuit... ils ont surgi chez Hitler. Le type, fatigué de sa journée, parce qu'il se couchait tard, le type, tu vois.. ils lui ont dit : voilà à quoi il s'occupe. Normalement la chose était complètement innocente, mais, à cette époque, comme tous les trucs choquants étaient considérés, euh, comme une déviation de la morale du parti, tu vois...

−− Et après ça l'exécution suivait ?

−− ... non, non, non, arrête un peu voir, il a, il a fait une crise d'hystérie le type et il a appelé la personne en question... à laquelle çuilà a dit queuh... ceux−là s'en amusaient, tu vois, ils s'étaient amusés, d'abord ils ont projeté à Hitler la scène sur l'écran, je sais pas... çuilà il bavait, et les autres ils s'en amusaient, t'imagines, il leur a dit comme ça, euh...

Quelqu'un branche un magnéto, duquel on entend une musique tapageuse. Ensuite on l'éteint.

−− ... il est tout à fait vrai que je pratique l'onanisme parce que je suis si... je vous suis si dévoué... au parti et à la patrie, au Reich... que je n'ai pas le temps de courir après les femmes... à l'Opéra de Vienne, allusion à Ribentropp, tu vois (rires), ou à Baabelsberg, comme Goering, tu vois, ça était un endroit où... les studios de cinéma à côté de Berlin, tu vois, et alors Hitler, l'imbécile, est allé l'embrasser sur la bouche, tu vois et... voilà un vrai camarade, il s'est sacrifié jusqu'au bout, dit−il mêmeuh...

−− Il a tout donné de lui ?

Des rires.

−− Il a tout donné... non, non, pas un seul moment consacré à des plaisirs personnels.

Ha, ha, ha, ha... généralisé.

−−... et ça leur a cassé la baraque aux deux autres.

−− Ha, ha... qu'ils aillent se faire pendre !

Et LE MESSAGER SE TAIT lui aussi.

Il était temps qu'il se taise !

APRÈS L'ONZIÈME jour on a eu l'occasion d'entendre ce que le Client dira lorsqu'on lui redonnera la possibilité de verbalisation. Par conséquent on lui a enlevé le bâillon et voilà ce qu'il a dit tout au long de la journée :

(Et maintenant je vais à nouveau prier le camarade typographe d'ajouter 24 lignes de blancheur ! Merci !)

Il ressort qu'il s'est tu toute la journée et s'est endormi apaisé. On avait la sensation que tout s'était terminé au mieux et on se sentait

ENSEMBLE

pour la première fois depuis qu'on était ensemble, heureux, et victorieux. L'exégèse du seul mot prononcé par lui après la reprise de sa verbalisation

(JE SUIS)

on allait la faire une autre fois.

AU DOUZIÈME JOUR, DE BONNE HEURE,

on a préparé la drogue de démobilisation. C'était encore Jenny qui lui a fait l'injection, aux environs de quatre heures trente minutes. À cinq heures et demie on l'a déposé en état d'inconscience sur le trottoir du boulevard 30 avril, vide à cette heure−là, mais pas très loin de l'entrée principale des usines « Jupiter ». Aux alentours de six heures et trente minutes il aurait dû commencer à se réveiller.

ANTICIPATION DES JOURS HUIT ET NEUF SUR COMMENT SERA LE RÉVEIL

J'ai d'abord entendu un martèlement continu. Chaque coup sonore me claquait quelque part un peu au−dessus de la nuque, provoquant, en même temps, un réveil brusque et désagréable et une retombée dans le sommeil que j'essayais de ne pas accepter. Petit à petit les coups se sont localisés quelque part plus haut, près du sommet de la tête, où ils me procuraient de plus en plus de plaisir. Un plaisir presque absolu, qui combinait la sensation de plaisir du manger et du boire des substances très bonnes au goût avec la sensation de l'orgasme sexuel, avec le plaisir de respirer l'air des montagnes et de gagner un match de football, avec la vue de formes et de couleurs qui, n'ayant pas de signification, te menait pourtant dans les zones de l'exaltation. Alors j'ai ouvert les yeux et j'ai vu une tache rougeâtre, intense par endroits, effacée et poussiéreuse par endroits, dans laquelle bougeaient des dizaines de pieds pressés. Comme je les voyais seulement jusqu'aux genoux, j'ai déduit que j'étais quelque part au sol et j'ai commencé à entendre des voix mélangées avec de rares éclats de

signe : « Il a pris froid, le bonhomme ! » « ... sans glaçons ! » « Et d'un seul coup il se lève et pointe au boulot ! » « Bouge−toi mec, y'a du travail ! ». « Il est moelleux le bitume ? » ALORS J'AI CRIÉ : « Peintre, Limier, amenez−moi, les mecs, moi aussi ! »

Sur la table il y avait des notes de téléphone, d'eau, d'électricité, de gaz et quelques lettres de clients. Il m'est venu une gigantesque nausée de ces papiers. La liberté je me l'étais imaginée plutôt autrement !

Je sens que les doigts devraient maintenant refuser de se recroqueviller sur l'objet saisi et, au lieu de l'empoigner comme pour le prendre avec eux, ils feraient beaucoup mieux de le caresser, de le toucher seulement pour le connaître et le saluer, mais seulement ça et rien de plus. D'ailleurs, plusieurs fois j'ai remarqué combien est ignoble et hideux, vu de l'extérieur, ce geste millénaire d'empoigner et de prendre pour soi. À cette occasion les doigts se racornissent, se rident, vieillissent, meurent, ils sont très éloignés de la superbe image de leur repos, quand, assis sagement tous les cinq, ils donnaient l'impression d'une famille dont les membres, d'âges différents et répandus dans divers coins du monde, sont tous de retour à la maison un après−midi de fin d'été, pour se photographier ensemble. Il faut, quand même, observer une chose qui, dès mon enfance, m'a paru très étrange : si je prends cette bouteille dans la main et que je parte avec dans la pièce d'à−côté (pour m'allonger sur le lit et en consommer le contenu), on dit que « j'entre en sa possession », et si je renverse la proposition et que je dis « elle entre en ma possession », le sens ne change pas du tout. Il demeure, c'est−à−dire, le même ; je suis le possesseur, elle est la possédée. C'est pourquoi, dans leurs textes, ceux de la non−possession, ils avaient raison d'argumenter que le langage naturel nous refuse la possibilité de prendre un jour conscience d'une situation dans laquelle on ne serait pas possesseur. Même quand on ne possède rien (ce qui serait un cas idéal) ou lorsqu'on est, en fait, possédés (ce qui a lieu quotidiennement) on ne peut pas en prendre conscience. Je ne leur reproche rien. Je sens le liquide remuer dans la bouteille et j'essaie d'en devenir solidaire en le laissant s'écouler dans ma gorge. La bouteille, moi, le liquide, la main, le gosier, nous sommes maintenant dans une action de COOPÉRATION.

Au QUATORZIÈME JOUR on est tous allés à l'Hôpital d'Urgence. À l'entrée se trouvait une vieille femme, avec une expression de bonté sur le visage, qui nous a impressionnés désagréablement. On veut tous passer pour des cyniques mais ça marche pas à tous les coups. Quand on a dit le nom du Client, la femme a commencé à feuilleter soigneusement un registre. Ensuite, quand elle a trouvé son nom, elle nous a regardés encore une fois et a commencé à pleurer. Dans le registre, à l'endroit du nom du Client, quelqu'un avait griffonné une croix au crayon, ce qui probablement avait une signification précise. « Mais, qu'est−ce qui lui est arrivé, bonne mère, qu'il s'est donné la mort ? » dit la femme, qui maintenant sanglote déjà. « Pour quelque fille ? » « Non, Madame, dit G. V., le front extrêmement plissé, d'une voix qui veut être sûre de soi, mais ne l'est pas, il a eu la claustrophobie ! » « Que Dieu nous garde, bonne mère, que Dieu nous garde du pire ! » dit la femme en pleurant.

Notre groupe se trouve maintenant en quelque sorte en déroute. Quoique le hall dans lequel on se trouve soit très étroit, les distances entre nous paraissent s'agrandir d'une seconde à l'autre. Comme personne ne se regarde, on peut croire que chacun de nous vit sur les quelques centimètres carrés qu'il occupe et que seulement par hasard les six miettes d'espace se trouvent dans le même hall de l'Hôpital d'Urgence, parce qu'autrement, en temps normal, elles devraient être chacune sur un autre continent. Un vent léger, mais qui a la puissance et la résistance et la chaleur de souffler sur les six continents, nous pousse au−delà de la porte,

dans la cour de l'hôpital où se trouvent aussi des parents de citoyens accidentés. « On n'a qu'à venir demain matin à sept heures le voir à la morgue ! » dit Nora, mais, par une convention séculaire, respectée par des millions de nos semblables, les hommes refusent encore d'écouter la voix de la femme lorsqu'ils ont l'impression de penser à quelque chose de très sérieux .

Un jeune photographe a été enlevé le 15 décembre 1978 par des individus âgés de 20 à 25 ans, parmi lesquels plusieurs femmes. Après avoir été retenu pendant 12 jours dans une maison encore non identifiée et soumis à différents traitements inhumains, le jeune photographe a été remis en liberté, mais il a essayé de se suicider, avec des substances spécifiques au métier, dans son appartement de la rue Balaiora numéro 101. La courte déclaration de la victime à la veille de l'accident étant non concluante, les citoyens qui connaissent des détails sont priés de téléphoner au 055.

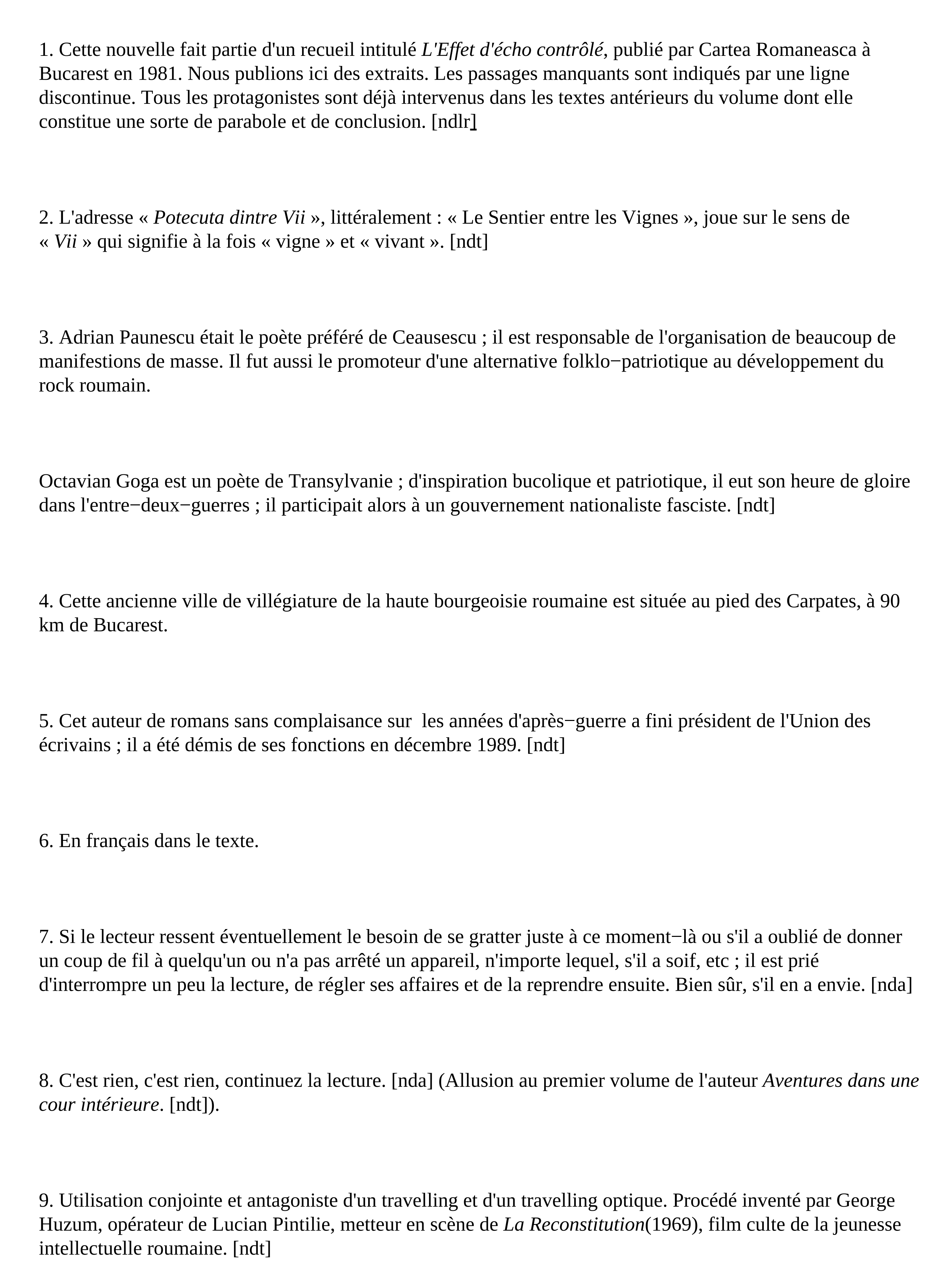
À 2 heures du matin, la nuit du Nouvel An, Profira, ennuyée, fatiguée par la compagnie tapageuse en laquelle elle se trouve, tombe sur un journal et découvre sans le vouloir le texte ci−dessus. Elle sourit et tend la main vers le verre de champagne déjà éventé. Elle se rend compte qu'elle est devenue libre, mais cette chose−là la laisse indifférente.

Le matin du 2 janvier 1979, quand on est tous allés à la morgue (curieux de le voir mort, ainsi que de savoir si sa femme était venue le « retirer »), on a appris qu'en fait il n'était pas mort. La croix dessinée au crayon à l'endroit de son nom avait été faussement déchiffrée par la réceptionniste de l'Hôpital d'Urgence. Sa signification était complètement différente. Donc on était en train de s'en réjouir (le vague sentiment de culpabilité qu'on avait jusqu'alors s'était en quelque sorte évanoui et on essayait, à nouveau, de s'expliquer son geste et la perspective dans laquelle il avait regardé les choses), lorsqu'il est apparu derrière nous, vêtu d'une robe de chambre et aux anges de nous voir. Il nous a serré les mains, écartant de chacun à tour de rôle la surprise et la stupéfaction. On lui a expliqué que peut−être sa femme le croyait mort à la suite de l'annonce ambiguë parue dans le journal. Ce qui ne semblait pas le déranger. On est tous sortis dans la rue en riant. Il a proposé de nous accompagner, de venir avec nous, de faire partie de notre groupe. On a voté à l'unanimité pour. C'était un matin ensoleillé de janvier. Notre dernier jour de vacances prenait fin et demain nous allions nous présenter (de nouveau avec un de plus) aux usines « Jupiter » et reprendre possession de notre outillage, comme chaque matin, à 7 heures. Chaque matin à 7 heures. Chaque matin à 7 heures.

QUI SE TAIT ET POURQUOI ?

(Traduit du roumain par Cornel Alecse & Thierry Discepolo, revu par l'auteur)

Notes



1. Cette nouvelle fait partie d'un recueil intitulé *L'Effet d'écho contrôlé*, publié par Cartea Romaneasca à Bucarest en 1981. Nous publions ici des extraits. Les passages manquants sont indiqués par une ligne discontinue. Tous les protagonistes sont déjà intervenus dans les textes antérieurs du volume dont elle constitue une sorte de parabole et de conclusion. [ndlr]

2. L'adresse « *Potecuta dintre Vii* », littéralement : « Le Sentier entre les Vignes », joue sur le sens de « *Vii* » qui signifie à la fois « vigne » et « vivant ». [ndt]

3. Adrian Paunescu était le poète préféré de Ceausescu ; il est responsable de l'organisation de beaucoup de manifestions de masse. Il fut aussi le promoteur d'une alternative folklo−patriotique au développement du rock roumain.

Octavian Goga est un poète de Transylvanie ; d'inspiration bucolique et patriotique, il eut son heure de gloire dans l'entre−deux−guerres ; il participait alors à un gouvernement nationaliste fasciste. [ndt]

4. Cette ancienne ville de villégiature de la haute bourgeoisie roumaine est située au pied des Carpates, à 90 km de Bucarest.

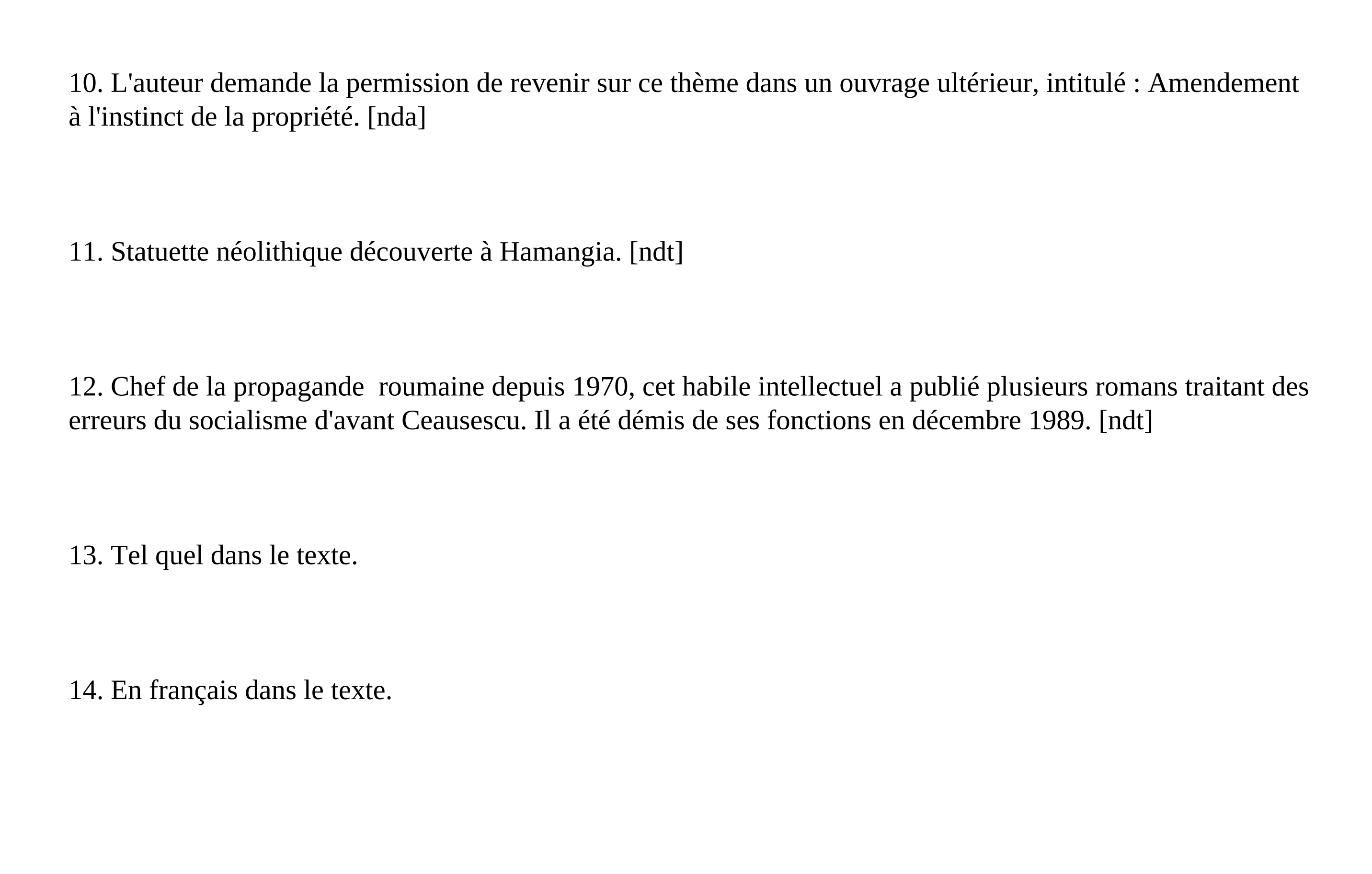
5. Cet auteur de romans sans complaisance sur les années d'après−guerre a fini président de l'Union des écrivains ; il a été démis de ses fonctions en décembre 1989. [ndt]

6. En français dans le texte.

7. Si le lecteur ressent éventuellement le besoin de se gratter juste à ce moment−là ou s'il a oublié de donner un coup de fil à quelqu'un ou n'a pas arrêté un appareil, n'importe lequel, s'il a soif, etc ; il est prié d'interrompre un peu la lecture, de régler ses affaires et de la reprendre ensuite. Bien sûr, s'il en a envie. [nda]

8. C'est rien, c'est rien, continuez la lecture. [nda] (Allusion au premier volume de l'auteur *Aventures dans une cour intérieure*. [ndt]).

9. Utilisation conjointe et antagoniste d'un travelling et d'un travelling optique. Procédé inventé par George Huzum, opérateur de Lucian Pintilie, metteur en scène de *La Reconstitution*(1969), film culte de la jeunesse intellectuelle roumaine. [ndt]



10. L'auteur demande la permission de revenir sur ce thème dans un ouvrage ultérieur, intitulé : Amendement à l'instinct de la propriété. [nda]

11. Statuette néolithique découverte à Hamangia. [ndt]

12. Chef de la propagande roumaine depuis 1970, cet habile intellectuel a publié plusieurs romans traitant des erreurs du socialisme d'avant Ceausescu. Il a été démis de ses fonctions en décembre 1989. [ndt]

13. Tel quel dans le texte.

14. En français dans le texte.

Agone 5 et 6

Lecture en contexte de dissidence trouble

Cornel Alecse

Lecture en contexte de

dissidence trouble

J'ignore l'effet d'étrangeté que peut procurer *Claustrophobie* au lecteur français. Il est possible que les deux attitudes des Occidentaux à l'égard de l'Est soient l'exotisme et la défiance.

J'ignore si Mircea Nedelciu est ou non une figure typique de l'écrivain est−européen.

Je voudrais encore ignorer le fait que *Claustrophobie* ne soit pas un texte comme les autres.

Après que les *Temps Modernes* eurent publié la traduction d'une de ses nouvelles (1), Mircea Nedelciu restait pour le public français une figure incertaine, parmi celles qui constituent le fond d'une explication de circonstance ou d'une image confortable, celle−là même que l'on voit complaisamment s'étaler dans tout numéro spécial sur la Roumanie.

Une première ironie tient à ce que Mircea Nedelciu reste un auteur discret, sinon étranger à la majorité du public roumain. À l'encontre de la vogue des « romans critiques » des deux dernières décennies, sa prose ne compose pas avec les poncifs et les éléments de charisme qui font d'habitude le succès des « écrivains critiques ».

Mircea Nedelciu a écrit et publié ses meilleurs textes dans les années 1980. Pour mieux le comprendre, en tant que représentant d'une ligne critique modérée des jeunes intellectuels, il faudrait déployer une lecture symptomale de son oeuvre et mettre l'auteur en relation avec l'actualité de son écriture : « l'Âge d'or » de la culture socialiste. Ses textes mettent en cause, par des détours d'écriture, la réalité mystifiante du pouvoir. *Claustrophobie* en est l'exemple le plus éloquent. Les personnages qui y sont présentés imposent à un réel inauthentique la poïétique d'une fiction émancipatrice. La critique y apparaît comme une mise en abîme de la mentalité roumaine, comme une thérapeutique de la vie quotidienne qui ne s'appuie pas sur les ressorts usés de la double pensée.

Il faut dire que la littérature de « l'Âge d'or » avait détourné et restreint la fonction critique de la lecture en la plaçant au niveau d'un réalisme qui se contentait d'orner ses productions d'allégories confuses ou de références allusives aux ratés du régime. La force et la profondeur du symbole régressaient vers celles de l'indice et le lecteur n'était plus animé que par le souci boulimique d'une reconnaissance tautologique d'un inventaire des impostures dictatoriales. Dans le contexte de surveillance que l'on connaît, le complexe création−réception révélait des effets de superstructure paradoxaux. D'un côté, la censure indiquait les livres qu'il fallait lire, parce qu'il ne fallait pas les lire ; de l'autre, les libraires retiraient de la vente libre les livres censurés qu'ils revendaient sous le manteau aux lecteurs de choix et fortunés qu'étaient les cadres du parti. Dans cette complicité entre victime et bourreau, chacun était devenu nécessaire à l'autre, à la manière du Client et du Commandant de *Claustrophobie*. Dans ce pacte interlope, où l'impuissance de la critique se trouve compensée par la béquille de la censure, la culpabilité de l'écrivain rejoignait celle de son public.

Dans un champ littéraire en plein état de nécessité, Nedelciu pose des problèmes de déontologie pour commencer par s'affranchir du fardeau compromettant de l'*auctoritas* en disparaissant derrière ses personnages. L'abus d'écritures triviales (bulletins d'information, procès−verbaux, affiches, lettres ou notes d'un invisible metteur en scène) et de thèmes cultivant la quotidienneté la plus anodine, lui permettent de retrouver les généralités de la vie roumaine. Mircea Nedelciu joue avec sagacité à ce cache−cache de l'imposture auctoriale : plus il se dissémine dans son oeuvre, plus sa force de figuration littéraire est accrue. Il faut voir là un véritable programme de rédemption littéraire par la dilution de l'idée d'autorité.

Il s'agit avant tout d'ébranler l'image fétiche responsable du malaise littéraire de l'époque : la tutelle d'un littérateur charismatique qui se partage entre les conditions d'écrivain officiel et de dissident confus. Cela ne va pas sans secouer l'auto−manipulation du public littéraire pris dans une complicité fallacieuse avec les écrivains. La délégation de pouvoir de l'auteur aux personnages n'est donc ni un simple artifice littéraire ni une démission, et l'autonomie des protagonistes de *Claustrophobie* qui retournent une pratique autoritaire en thérapeutique libertaire, illustre l'idée d'une subversion de la réalité par le travail de la fiction.

J'aime évoquer deux figures singulières de l'imaginaire critique roumain également présentes chez Mircea Nedelciu.

La première est un emblème en même temps qu'une leçon d'herméneutique : le mur et la vigne vierge, ou l'opposition entre le pouvoir de l'état et le questionnement critique. La seconde est un lieu commun du folklore contestataire : le milicien.

Dans son roman, *La Galerie de vigne vierge*, paru dans les années 1970, Constantin Toiu inaugurait le recours à la métaphore qui reformulait le réalisme socialiste en des termes nouveaux et antinomiques. Son héros, Chiril, est mystérieusement attiré par une magnifique vigne vierge qui serpente sur la façade d'une ancienne villa. Traducteur dans une nouvelle maison d'édition communiste, il est le témoin lucide des erreurs de la reconstruction socialiste du pays : les orgies des écrivains officiels, l'épuration des « déviationnistes », la

terreur du purisme révolutionnaire, les magouilles bureaucratiques. Lors d'un essayage, il oublie son journal dans la poche d'un manteau. Dans les mains grossières de la securitate celui−ci inaugurera une enquête établie sur un rapport d'incompréhension fondamental. Après une instruction longue et absurde, Chiril se pend dans sa cellule. La relation définitive d'incommunicabilité établie entre la logique de reconstruction collectiviste (le mur) et le foisonnement des interrogations intellectuelles (la vigne) devient à partir de ce roman un fait de conscience littéraire.

L'adresse où les voyous de *Claustrophobie* accomplissent leurs forfaits, « *Potecuta dintre Vii* », (littéralement « Le Sentier entre les Vignes ») joue sur le sens de « *Vii* » qui signifie à la fois « vigne » et « vivant » ; un lieu de liberté qui échappe aux règles de la quotidienneté totalitaire. Paradoxe et référence, le Client ne voit de sa prison qu'une cour intérieure, un haut mur carcéral.

Image pittoresque et profondément suggestive, le milicien populaire a été la marotte de tout imaginaire d'opposition. Restitués par un souvenir de l'époque, les miliciens deviennent « ces jeunes gars costauds et rougeauds qui ont laissé les villages à l'abandon (...) pour se faire planter en uniforme rutilant, tous les dix mètres dans les rues de Bucarest, regardant maintenant la population comme un troupeau de moutons chétifs (2)». Tout Bucarest a ri de ces miliciens qui poursuivirent un chien blanc, affolé, une casserole accrochée à la queue, « Ceaucescu » écrit en rouge sur les flancs ; une image issue des plateaux de Mack Sennett.

Une petite histoire de la fin des années 1960 allait consacrer l'hypostase caricaturale du sous−officier milicien. *La reconstitution* de Horia Patrascu a eu un succès d'estime grâce au film de Lucian Pintilie (1969) qui inaugura la série des films censurés. Dans une petite localité écrasée sous une chaleur faulknerienne, un jeune homme se noie dans une piscine. Son ami est tout de suite soupçonné. Ils avaient passé la journée ensemble et s'étaient disputés avant le drame. Les miliciens commencent l'enquête. Trafics de dames−jeannes et grillades de volailles réquisitionnées. Lors de la reconstitution, le suspect est forcé de suivre pas à pas les étapes de l'accident, jusqu'à l'issue fatale. À son tour il se noie.

Mircea Nedelciu construit minutieusement sa *Claustrophobie* selon une logique étrangère à tout milicien, à sa pensée réductionniste. (Une construction qui peut aussi dérouter le lecteur savant, quand il commence où Grand, l'écrivain bloqué de Camus s'arrête.)

Chez Mircea Nedelciu, le milicien est le sujet d'une profonde incompréhension. Un passage de *L'Amendement à l'instinct de la propriété* le pose en personnage ridicule qui, aidé de la foule, interrompt une mise en scène de vol à la tire. Il est exclu de toute participation à un acte de fiction. Si *Claustrophobie* est superficiellement l'histoire d'un enlèvement, avec son florilège de repères (le style procès−verbal d'enquête, la logique de fer du camarade commandant, etc.), elle reste essentiellement allégorique. La relation d'enquête s'inverse, le camarade commandant devient un faux confesseur, la victime prend conscience de la signification du projet et devient l'alliée de ses tortionnaires. Deux logiques à l'oeuvre s'opposent ici. D'un côté, celle des relations humaines figées dans le langage de la possession. Les interactions sont réduites à des rapports matériels (« Au moment où tu foulais [l'herbe], tu étais son oppresseur, le maître, celui qui possède ») et les

fausses explications sont données des actes de celui qui « a été enlevé (...), retenu (...), soumis à différents traitements inhumains » et qui par conséquent « a essayé de se suicider ». De l'autre, le refus d'être possédé et donc de posséder, c'est−à−dire de participer au processus de domination symbolique. Nous avons là une mise en scène du destin roumain où la possession abstraite des moyens de production s'est transformée en appropriation totalitaire. Il est à noter que *Claustrophobie* a été suivi par *Amendement à l'instinct de la propriété.*

À son incompréhension de toute alternative fictionnelle, le milicien oppose le langage de la terreur : « C'est pas la peine de raconter votre vie, continuez votre déclaration ». Ailleurs, on trouve une allégorie des limites de l'entendement et de l'imaginaire milicien : « Le colonel grimpait aux lacs de son pas élancé. Pour admirer un chamois enclos dans une bergerie. Ça ne lui a pas été permis. » (*Nora ou la ballade de la fée du Bilea−lac*).

On a exagéré la rupture que la génération des jeunes écrivains, dite des années 1980, à laquelle appartient Mircea Nedelciu, ont opéré entre leur imaginaire fictionnel et la réalité roumaine. Les auteurs des générations précédentes se sont réfugiés dans une « dissidence du narrateur », refusant la réplique civique, *in agora*, leur réponse déborde dans la fiction, la parabole, la métaphore, jusqu'au réalisme critique de circonstance. Tous se référaient aux erreurs du socialisme de « l'obsessionnelle décennie » (années 1950−1960), pour mettre en cause le présent par un jeu de correspondances allusives. Mais les jeunes textualistes ont porté la critique sociale au coeur même de la construction narrative, produisant une véritable révolution textuelle (3).

La prose de Mircea Nedelciu, visiblement autobiographique, est composée d'éléments typiques de la vie quotidienne roumaine, la moyenne sociale dans sa complète référentialité : l'argot, les blagues les plus répandues, les situations les plus familières, les héros de tous les jours.

Le territoire de ses proses reste principalement celui de la vie de jeunes gens qui se heurtent avec l'imposture grossière et flottent style dans un tragique innocent. Ingénu et non−conformiste, *Souvenirs d'une cour intérieure* (1979), son premier recueil, obtient par un souci d'appropriation symbolique, le prix de l'Union de la Jeunesse Communiste. *L'Effet d'écho contrôlé* (1981), puis *Amendement à l'instinct de la propriété* (1983), constituent la substance de son écriture. Ultérieurement, l'auteur est tenté par des constructions plus amples qui s'approchent du romanesque : *La Framboise des champs* (1984), *Traitement fabulatoire* (1986), *Hier sera un jour aussi* (1989). De ses trois premiers livres, on retient surtout le charme ingénieux, l'urgence inquiète et l'intellectualisme badin.

Seules les proses courtes de Mircea Nedelciu expriment la congruence entre le choix thématique −− les jeunes dépaysés et périphérisés −− et les constructions narratives et expressives, inspirées des études de cas, des investigations psycho−sociologiques ou microsociologiques ; ses narrations éclatées s'accordent aux discours des personnages interchangeables pétris d'argot et de patois.

Par un jeu où se succèdent saynètes, commentaires, métataxes et alternance de vocabulaires d'emprunts, l'auteur installe d'un côté une lecture participante et impose de l'autre une distance spéculative, aux fins de production d'un effet de réalité. Sa prose introduit, dans la narration, des préméditations, notes, indications et esquisses de l'écrivain, qui ont statut de *dramatis personæ* ; conjonction de territoires littéraires et extra−littéraires. Ces éléments servant à mettre à jour les effets de trompe−l'oeil de la fiction traditionnelle. De la même façon que les machinistes des films de Fellini coexistent à l'oeuvre qu'ils créent.

De tels procédés esthétiques donnent à l'oeuvre une transparence et une sincérité nouvelles ; le lecteur est initié et l'oeuvre n'est plus définitive et enfermée dans sa nécessité interne, mais relative et multivoque. Cette complicité esthétique entre l'auteur, le texte et le lecteur est souvent déconcertante car elle interfère avec la transgression de certaines conventions littéraires. Elle participe du moment de l'histoire de la conscience littéraire où l'oeuvre est conçue comme construction formelle au détriment de la vraisemblance de la fiction.

Mircea Nedelciu avoue avoir vécu l'expérience agaçante de la censure et joué le jeu sinueux de la fiction contre le pouvoir. Le censeur appartient à la même famille que le milicien et il est privé des mêmes arcanes. Il parcourt des textes qu'il ne comprend pas et dans lesquels il doit absolument trouver les passages qui justifient son salaire. Un banal accident de voiture introduit dans un roman sera censuré au moment où celui−ci passe en commission, parce que Nicu Ceausescu défrayait alors la chronique par l'une de ses exactions de chauffard (4).

Il est peu vraisemblable que Mircea Nedelciu ait sa place dans l'imaginaire et le coeur des pompistes ou des marchandes de légumes. Jeune écrivain, il ne fut ni la voix autorisée des médias, ni un protagoniste des « manifestations culturelles de masse ». Refusant l'isolement du statut d'écrivain, sa modeste trace mondaine interfère avec son ironie pratico−littéraire. Mircea Nedelciu qui menait la vie turbulente de ses personnages fut aussi un libraire −− fronde ou dandysme −− qui détonne avec la communauté bucarestoise des écrivains ravagés par l'opium de leurs présomptions.

S'il n'a pas été envoyé à la campagne comme cela aurait dû se produire après ses études de français, ses premières nouvelles sont peuplées de stagiaires réprouvés, qui gagnent les grandes villes pour une vie précaire (ingénieurs− chauffeurs de taxi illicites, jeunes chapardeurs entassés dans des maisons misérables, étudiants exclus de la faculté à cause du passé de leurs parents, etc.). La campagne reste l'univers de référence ; « les banlieues rappellent l'enfance (...) le paysage natal ne se décrit pas, il se raconte ». Monde de torpeur et de conspiration de clocher, la campagne est le fief de « l'homme nouveau », hybride d'ouvrier et d'intellectuel, velléitaire au verbe fruste et à la fierté vernaculaire, Ilie Ilie Razachie le chantre du festival « Chantons la Roumanie ». Ses héros surgissent de l'espace villageois pour se retrouver dans l'anonymat de la ville, acteurs des grandes mutations qui ont secoué la campagne roumaine : la dépopulation et le vieillissement, les *navetist* qui vivent à la campagne et travaillent à la ville, la « transformation socialiste de l'agriculture ». L'espace villageois oscille entre la nostalgie de l'enfance (« Mon souvenir s'en est allé / En wagons avec du blé / Qui voyageait n'importe où / Par des villages de plaines, petits / Envahis par des orties ») et les portraits de *navetist*(« le quai plein d'hommes portant des chapeaux gris, marron, noirs et des cartables vieillis et bourrés probablement de vivres »).

Les débuts de Mircea Nedelciu ont été surtout gênés par les limitations de la taille des ouvrages ou du tirage, pour raison bureaucratique, idéologique, ou simplement par manque de papier. Dans ce jeu obligatoire avec la censure, l'histoire significative d'un texte n'était plus que la somme de tous ses refus officiels.

J'aime me figurer Mircea Nedelciu dans sa jeunesse littéraire lorsque, corrompu par les grandes obsessions fictionnelles de ce siècle, il se condamnait à la modestie universelle d'être le personnage qui invente l'Auteur. Une rencontre récente et inattendue avec l'auteur, fin août à Martigues, me l'a révélé en apprenti sorcier débordé par les conséquences virtuellement prodigues de sa prose en Europe de l'Ouest.

Marseille, août 1991.

Notes

1. L'Effet d'écho contrôlé, traduction de Daniel Pujol in Les Temps Modernes, « Roumanie. Pour aider à l'histoire d'une libération », 522, 1990.

2. Mircea Dinescu, « Le Mammouth et la Littérature », in Libération, 20 décembre 1989.

3. Cf. Sorin Alexandrescu,« Une culture de l'interstice. La littérature roumaine d'après guerre », in Les Temps Modernes, op. cit., pages 136−158.

4. Une étude du fonctionnement des censures dans les pays du bloc soviétique reste à faire. Les remarques de Cornel Alecse et les évocations de Mircea Nedelciu indiquent quelques−uns des effets pervers d'une censure qui a perdu jusqu'aux plus élémentaires critères de choix.

On peut trouver, dans un court texte de Robert Darnton, « La fin d'une littérature planifiée » (Liber, 7, pages 13−17 in Actes de la Recherche en sciences sociales, 89, 1991), la description de quelques−uns des paradoxes du système de censure littéraire en ex−RDA. L'art des censeurs consistait à connaître les points sensibles de l'actualité idéologique, les habitudes des décideurs et les cheminements bureaucratiques. Loin d'éliminer les textes qu'ils savaient critiques, ils avaient appris à transformer les passages trop explicites −− quand c'était possible −−, à dissimuler les oeuvres « difficiles » au milieu d'oeuvres « faciles », ou encore à faire attendre les textes trop « brûlants ».

Si donc la censure roumaine en était venue à fabriquer une littérature critique artificielle qui faisait les délices des apparatchiks, les censeurs est−allemands furent les véritables collaborateurs des écrivains et éditeurs (un milieu sans doute assez fermé, mais dans quel pays ouvert ne l'est−il pas ?) [ndlr]

Agone 5 et 6

Sur l'interprétation mathématique de la grandeur

Lutz Robert

Sur l'interprétation mathématique

de la grandeur

Il n'est aucune découverte qui ait produit dans les sciences mathématiques une révolution aussi heureuse et aussi prompte que celle de l'analyse infinitésimale ; aucune n'a fourni des moyens plus simples ni plus efficaces pour pénétrer dans la connaissance des lois de la nature.

Lazare Carnot

La « grandeur » est une intuition fondamentale de notre perception du monde. Le vocabulaire usuel en témoigne abondamment, à travers les adjectifs: grand, petit, énorme, infime, immense, minuscule, macroscopique, microscopique, gigantesque, menu, ample, étroit, étendu, long, court, limité, illimité, spacieux, restreint, vaste, réduit, borné, moyen, appréciable, négligeable, etc.

L'utilisation de ces vocables peut être relatif, dans le style de « plus grand que », ou absolu, comme dans l'expression « Dieu est grand ». Du point de vue philosophique, il est remarquable que l'interprétation mathématique des grandeurs en vue de leur comparaison et des manipulations calculatoires ait progressé très régulièrement depuis l'époque sumérienne, alors que celle des qualités « absolues » de la grandeur a connu une histoire plutôt dramatique. Et pourtant, nous avons une conscience aiguë de ces qualités : la contemplation d'un ciel étoilé nous offre le vertige de l'infiniment grand, alors que le grain de sable perdu dans le désert suggère l'infime...

Le mathématicien rétorque sèchement qu'à ses yeux tous les nombres ont le même statut : il en est de plus grands que d'autres, et cette comparaison se fait deux à deux, mais on ne peut rien dire sur la grandeur d'un nombre tout seul ! Il existe bien un plus petit nombre entier positif, notre brave unité, auquel les Sumériens avait attribué le même vocable « *ges* » qu'à « homme » (évidemment placé en premier, la femme « *min* », venant en second...). Mais être le premier est une qualité qui ne se partage pas, alors que si un nombre entier n méritait d'être considéré comme « grand », tous les entiers plus grands que lui le mériteraient aussi ! Ceci ne serait pas gênant, mais dans l'autre sens cela est moins évident : si n était grand, il faudrait aussi accepter que n−1 le soit, donc, pour la même raison, n−2, n−3, etc. Jusqu'où va−t−on descendre ?

Les Anciens méditaient sur ce problème à propos des tas de sable. Combien faut−il de grains de sable pour faire un tas ? Si l'on ajoute un grain à quelques autres, on n'obtient pas un tas ; si l'on enlève un grain à un tas, cela reste un tas !

Ainsi, on sent bien qu'il ne peut pas exister un « premier entier grand », et pourtant on ne peut pas descendre « trop bas »... Vers le haut il n'y a pas de mystère si l'on accepte l'idée que la collection des entiers est illimitée. Mais vers le bas il y a un vrai problème de logique, qui a beaucoup agité les philosophes, en particulier Hegel et Engels... et qui n'a seulement été sérieusement résolu que vers 1960. Ce n'est pas une erreur : si vous lisez 1690, vous tombez sur Gottfried Wilhelm Leibniz, lequel avait introduit un calcul sur des nombres « infiniment grands » en déclarant prudemment à qui voulait l'entendre qu'il ne s'agissait que « d'une manière de parler qui facilite l'invention ». Mais le calcul infinitésimal de Leibniz n'a pas survécu à la tentative de définir les infiniment grands (et petits) dans le cadre des notions numériques élaborées au XVIIIe et XIXe siècles ! Pourtant, il y avait là, déjà, la solution de ce problème de frontière floue inhérent à l'interprétation mathématique de presque toutes les transitions observables dans la nature. Mais l'homme, légiste, classificateur, dogmatique, ne supporte pas que les frontières ne soient point nettes ; cela le met sans doute trop près de ses propres contradictions, sans lesquelles la vie ne saurait être vécue... Aussi quel soulagement lorsque l'échelle des nombres réels, enfin fixée dans ses canons actuels par Dedekind aux environs de 1870, a fait apparaître un tel nombre comme une *coupure* entre les rationnels qui sont « avant » et ceux qui sont « après »...

Nous allons essayer ici de comprendre l'interprétation mathématique actuelle de notre intuition des transitions floues ; elle fait partie de ces grandes aventures de l'esprit humain au destin sinueux ; apparaissant un jour au gré d'une nécessité, fécondant la pensée pendant une longue période, puis disparaissant au profit d'une autre *manière de parler* qui facilite nettement moins l'invention mais définit ses concepts de façon plus rassurante. Chemin faisant nous tenterons de préciser, à partir de l'exemple fondamental des nombres, la nature de l'interprétation mathématique du monde tel qu'il apparaît à travers notre sensibilité. Pour commencer, nous allons étudier le phénomène à sa racine en reconstituant fictivement la naissance du système numérique dans une tribu primitive qui n'a jamais existé...

Allégorie

Au début il y eut l'un, *ges*, l'homme, le mâle, accompagné de son double, *min*, la femme, et puis *es*, la pluralité, beaucoup... L'ordre était évidemment $1<2<\mathit{es}$, et les sommes 1+2 et 2+2 valent *es*, lequel absorbe tout ce qu'on lui ajoute. Si l'on enlève 1 à *es*, la réponse est incertaine ; cela peut être n'importe lequel des trois...

Plus tard ils ont raffiné la pluralité ; *es* est devenu notre 3, et l'on a inventé des noms jusqu'au plus grand nombre concevable, *sar*, la totalité, de nos jours appelé 3600. Il absorbe tout ce qu'on lui ajoute (mais cela arrive rarement, car les additions concernent des nombres beaucoup plus petits, pour lesquels les réponses

sont bien différenciées, comme 3+6=9, ou 23+12=35... On s'approche de la totalité en multipliant. Mais enlever 1 à la totalité est un peu gênant, car cela devrait la laisser insensible, alors que cela donne un nombre plus petit. Heureusement, le problème ne se pose pas, puisque l'on n'utilise jamais la totalité...

Bien plus tard, lorsque les nécessités de la vie eurent fait grandir la totalité au delà de l'imaginable, on put se permettre toutes les hardiesses. Désormais était considéré comme définissant un « nombre » tout assemblage de signes qui raconte comment construire une collection d'objets en y adjoignant des unités de façon répétée... même si on ne fait cela qu'en pensée ! Cela devient évolutif, et le vertige vous saisit devant l'immensité qui peut sortir de cette liberté de créer des objets abstraits... Déjà les mages parlent d'*infini potentiel*, et la totalité, le nombre mythique qui dépasse l'imaginable, se trouve rejetée si loin que son existence paraît inutile à la description des grandeurs...

Bien plus tard encore, à force d'évoquer l'infini, les mages s'enhardirent et se proposèrent d'en graver les lois sur des omoplates de chameau, puis, grâce à une technologie nouvelle, sur de grandes plaques de marbre... Ils inventèrent le *formalisme*, c'est−à−dire la mise en formules écrites de toutes ces propriétés des nombres que l'intuition ressentait comme évidentes après quelque discussion frappée de bon sens. Mais l'art oratoire peut emporter la conviction à propos des pires bêtises, de sorte qu'il fallut fixer les règles qui ramènent les preuves à des suites de déductions susceptibles d'être écrites et dont on vérifie par l'évidence l'adéquation à ces règles. On inventa donc la *logique formelle*...

Il y eut ainsi l'infini formalisé, et il partageait en paroles toutes les propriétés avouables de l'infini potentiel, sauf une : *il n'était pas l'infini potentiel*, ou plutôt l'on n'arrivait même pas à évoquer clairement la possibilité qu'il le fût !

Certain mages proposèrent alors de ne plus jamais parler de l'infini potentiel, mais de s'en tenir aux dogmes de la théorie à propos de l'infini formel. La mathématique était née, parfaite, rigoureuse, avec l'infini en formules... tellement parfaite qu'il n'y avait aucun moyen de savoir si elle n'était pas totalement contradictoire...

C'est ainsi que disparut l'idée de nombre inimaginablement grand, qui aurait pu se situer de manière floue entre l'infini potentiel et l'infini formel...

Revenons maintenant dans notre siècle et voyons si la chose peut être rattrapée !

Quelle est la nature du nombre entier 10 ? Cela dépend du point de vue que l'on adopte en matière de fondement des mathématiques. Les uns disent qu'il s'agit de la propriété commune à toutes les collections d'objets telle que l'on peut faire correspondre de manière bi−univoque les doigts des deux mains d'un individu normal à ces objets. Cela suppose que l'on fasse confiance à la stabilité de cette correspondance dans le temps, et aussi que l'on accepte de ne faire la vérification qu'à petite échelle.... Reconnaissons donc honnêtement que le nombre 10 est une intuition que nous partageons facilement avec nos amis et même nos éventuels ennemis, transmissible à nos enfants, et qui garde une étonnante stabilité depuis quelques millénaires...

En ce qui concerne le nombre 17654908712345876098, l'intuition directe fait défaut, mais l'astuce de la numération décimale nous permet quand même d'évoquer ce nombre de manière transmissible à autrui, à condition d'admettre que si plusieurs personnes constituaient sans se concerter une collection d'objets à partir de l'indication résumée dans l'écriture condensée du nombre, elles obtiendraient le même résultat. Ceci est un fait d'expérience, vérifié sur de petits nombres, et l'on n'a jamais eu de mauvaises surprises en admettant sa généralité comme une loi de la nature *et de la psychologie humaine* !

Si l'on fonde les mathématiques sur une telle base intuitive, liée à la stabilité de notre perception du monde et à celle de l'individualité des objets matériels, il suffit d'une sérieuse dose de confiance, justifiée par l'histoire, pour utiliser le calcul comme un moyen de prévision. L'inconvénient est que la preuve par évidences mises bout−à−bout, dite *preuve finitaire*depuis Hilbert, est longue et difficile même pour des propriétés arithmétiques très élémentaires. En effet, on ne peut accepter dans ce type de preuve la commodité du raisonnement par l'absurde, car la négation d'une propriété existentielle intuitive n'a souvent aucun sens ; ainsi, la propriété « il existe un entier premier plus grand que 1000000000000 » aurait pour négation « tous les entiers plus grands que 1000000000000 ont un diviseur autre que 1 et eux−mêmes ». Celle−ci n'a pas de sens car le concept de « tous les entiers » n'en a pas ; il « n'existe » que des entiers individuels susceptibles d'être construits par une méthode algorithmique (par exemple, « mettre un bâtonnet derrière »). L'entier premier cherché doit être construit ainsi.

La grande astuce du formalisme a consisté à élaborer et décrire finitairement des langages formels, à l'aide de règles de formation de formules par juxtaposition de symboles matérialisables, assorties de règles de grammaire en nombre intuitivement fini. Toutes les vérifications syntaxiques se font de manière finitaire. On introduit par ailleurs des règles de déduction (il n'y en a que cinq dans la logique mathématique usuelle), à l'aide desquelles on peut construire des *théorèmes* à partir d'un stock de formules (grammaticalement correctes) initiales, appelées *axiomes*. On peut même accepter des *schémas d'axiomes*, c'est−à−dire des recettes finitaires pour construire une collection potentiellement infinie d'axiomes ; en effet, on n'en utilisera jamais qu'un nombre intuitivement fini dans une démonstration. Parmi les règles de déduction on en trouve une qui formalise le raisonnement par l'absurde : de « A implique B », déduire « nonB implique nonA », où A et B représentent deux formules quelconques du langage considéré. Elle est assortie d'une autre, très dangereuse : de « A et nonA » déduire « B ». En d'autres termes, si la théorie contient *une* contradiction, *n'importe quelle* formule est un théorème, de sorte que tout est contradictoire ! Cette règle est sans pitié pour la faiblesse humaine, si riche de ses contradictions... Mais à la belle époque du formalisme en pleine création, on était si certain d'arriver à formaliser toutes les mathématiques intuitives de manière à en donner une interprétation parfaitement cohérente que le danger paraissait sans objet...

L'intérêt des théories formelles est que la discussion ne porte que sur la rectitude syntaxique du langage et le choix opportun des axiomes, mais non sur la nature des « objets mathématiques dont on parle ». Il n'y a pas d'objets mathématiques dans une théorie formelle, seulement des lettres et des mots... que l'on peut interpréter comme le musicien interprète une partition, c'est−à−dire avec sa sensibilité et en respectant les conventions non écrites de son art.

On formalisa donc l'arithmétique, puis naquit la théorie des ensembles sous l'axiomatique de Zermelo−Fraenkel (qui contient l'arithmétique comme sous−théorie), considérée comme la base de « la » mathématique. Il restait bien l'irritante question de la non−contradiction de la théorie Z.F., ou, ce qui revient au même, il fallait prouver finitairement que 0=1 n'était pas un théorème.

Hélas, en 1930, le logicien Kurt Gödel mit en évidence le fait qu'une telle preuve ne pouvait pas exister, justement parce que Z.F. contient l'arithmétique dans laquelle l'infini « actuel » est formalisé. Malgré cela, la théorie Z.F. est acceptée comme référence formelle par la plupart des mathématiciens et sert même de fondement à la logique mathématique (qu'il ne faut pas confondre avec la logique formelle !)

Le prix à payer pour cet acte d'orgueil est la menace permanente de la contradiction ! Pour le moment les choses ont l'air de tenir et presque tout le monde admet tacitement que Z.F. a de bonnes chances d'être consistante, c'est−à−dire sans contradiction...

En fait, ce qui rassure vraiment est que les théorèmes de la mathématique formelle sont en excellent accord avec ceux de la pratique mathématique, qui est un *art* fondé sur l'imagination contrôlée par la discussion de cohérence au sein d'une communauté de spécialistes auxquels on ne peut pas faire croire n'importe quoi...

La théorie formelle sert de référence, un peu comme les dogmes d'une religion, mais non de moteur... Celui−ci se trouve dans la curiosité, les traditions, le défi permanent des grandes conjectures, l'imagination créatrice, et aussi, bien sûr, les problèmes liés à la modélisation des phénomènes naturels, comme dans le bon vieux temps ! Et là, on revient à la question qui nous obsède : où sont passés les nombres « très grands » présents dans notre intuition, mais sans contre−partie dans la mathématique formalisée ?

La réponse est étonnante de simplicité : il suffit d'interpréter dans la mathématique formelle les entiers finitairement construits et de les situer dans l'ensemble des entiers au sens de la théorie formelle, autrement dit de tolérer, au delà de la seule syntaxe, l'irruption de l'intuitif dans le formel.

Les bienfaits de la tolérance

On dit que la force de l'empire romain venait de sa capacité à tolèrer, puis assimiler, les moeurs et cultes des nations conquises... Ce type d'attitude n'est pas vraiment universel, et le plus souvent l'ordre ancien est officiellement dissout par l'ordre nouveau, avec d'autant plus de frénésie que le premier a rendu possible l'émergence du second... Le calcul infinitésimal de Leibniz en est un exemple remarquable. Ne lit−on pas dans les *Éléments d'histoire* de Bourbaki (ce collectif de mathématiciens français qui s'efforce depuis 1939, dans l'esprit de la méthode initiée par Hilbert, de rédiger une présentation aussi formelle que possible de la mathématique, tâche noble, utile et... désespérée comme toutes les entreprises de normalisation radicale) cette affirmation admirable de naïf triomphe : « (...) mais le moment n'était déjà plus à verser le vin nouveau dans de vieilles outres. Dans tout cela, nous le savons aujourd'hui, c'est la notion de limite qui s'élaborait, et, si l'on peut extraire de Pascal, Newton, d'autres encore, des énoncés qui semblent bien proches de nos définitions modernes, il n'est que de les replacer dans leur contexte, pour apercevoir les obstacles invincibles qui s'opposaient à un exposé rigoureux. »

Soyons donc tolérants et considérons l'ensemble N des entiers de la mathématique formelle. À chaque entier finitaire I, II, III, IIII, IIIII, IIIIII, IIIIIII, etc. (continuez aussi longtemps que vous voulez et pouvez), associons l'élément de N obtenu en ajoutant 1 pour chaque bâtonnet. Ainsi, à IIIII est associé 5=1+1+1+1+1.

Appelons *entiers naïfs* les éléments de N ainsi obtenus.

Une confiance exagérée dans les vertus de la formalisation, confortée par une croyance généralement répandue et dûment propagée par l'éducation mathématique, peut faire penser que N est exactement, comme prévu, « l'ensemble de tous les entiers naïfs ». On lit d'ailleurs très souvent dans les manuels didactiques « N est l'ensemble dont les éléments sont 0, 1, 2, etc. » Cela voudrait dire que tout élément de N peut être obtenu en ajoutant 1 autant de fois qu'il faut à ce que l'on a déjà obtenu. Mais ce discours mélange le langage intuitif usuel et le langage formel de la théorie des ensembles, ce qui lui enlève tout crédit...

Essayons donc d'énoncer l'affirmation dans le pur langage formel. Il faudrait dire « tout élément n de N vérifie n=0 ou n=1 ou n=1+1 ou n=1+1+1 ou n=1+1+1+1 ou n=1+1+1+1+1 ou n=1+1+1+1+1+1, etc. »

Mais une telle phrase serait en puissance infiniment longue, ce qui est évidemment exclu dans un langage formel, où, au moins en principe, chaque formule doit pouvoir être *écrite dans sa totalité*. L'abréviation « etc » couramment employée dans la pratique mathématique avec son sens intuitif crée la confusion qui masque le fait mis en lumière ici.

Ainsi, l'adéquation entre l'idée intuitive de nombre entier et la théorie conçue comme son interprétation formelle est impossible à exprimer correctement. On ne peut même pas dire qu'elle est parfaite ou non ! C'est pour cette raison que l'on peut croire qu'elle l'est *sans trouver de contradicteur*. Ceci est l'attitude courante parmi les mathématiciens...

Une attitude encore très peu répandue, mais de grande portée dans la question qui nous intéresse ici, consiste à élargir la brèche en exploitant plus avant les possibilités de la formalisation. On peut le faire à plusieurs niveaux, le plus élaboré étant actuellement celui de la « Internal Set Theory » (I. S. T.) due à E. Nelson, qui donne une présentation axiomatique de l'Analyse Non−Standard de A. Robinson, laquelle était originellement exprimée dans le cadre de la théorie des modèles. Il s'agissait de la première présentation vraiment cohérente d'un contexte où l'intervention d'éléments idéaux, en particulier de nombres infinitésimaux, permettait de rapprocher les mathématiques de l'intuition. Notre but ici n'est pas de présenter ces théories sophistiquées, mais seulement de mettre en évidence le fait que la prise en compte mathématique des idées intuitives de grandeur et de transition floue est un bénéfice inespéré d'une formalisation bien comprise... C'est pourquoi nous allons nous intéresser à des théories beaucoup plus rudimentaires, mais significatives car les faits essentiels y sont déjà présents. Il est d'ailleurs remarquable que ces théories simples ne soient apparues dans toute leur évidence que récemment, alors que, dans les années soixante, le point de vue de Robinson s'appuyait sur une forte technicité en logique mathématique. On rejoint là l'étonnement de Kurt Gödel qui a écrit à propos de l'Analyse non Standard : « (...) in coming centuries it will be considered a great oddity in the history of mathematics that the first exact theory of infinitesimals was developed 300 years after the invention of the differential calculus (1).»

Pour formaliser l'idée de « grand nombre entier », adjoignons au langage l'adjectif *limité*, en lui enlevant toute signification qu'il pourrait avoir dans Z.F. Étendons la théorie Z.F. en adjoignant à ses axiomes le schéma « 0 est limité », « 1 est limité », « 1+1 est limité », etc. Noter que ici « etc » a le sens de « continuez d'ajouter 1 autant de fois que vous voulez » propre aux schémas d'axiomes d'une théorie formelle.

Dans la nouvelle théorie Z.F.¢ ainsi construite, chaque entier naïf est limité, mais à nouveau on ne peut pas exprimer formellement une affirmation qui signifierait que tout entier limité est naïf. Par contre on peut maintenant écrire dans le langage de Z.F.¢ l'affirmation « tout entier est limité » qui est externe au langage de Z.F. Mais si nous mettons cela dans les axiomes, les deux théories sont équivalentes... Par contre, si nous complétons les axiomes de Z.F.¢ par la négation, c'est−à−dire « il existe un entier non limité », nous obtenons une théorie plus riche dans laquelle on distingue des entiers *infiniment grands*, synonyme de « non−limité », et d'autres, comme chaque naïf (surtout ne pas dire « tout naïf »), qui sont limités.

Ceci est une première tentative pour interpréter formellement l'idée de grandeur absolue. Pour qu'elle soit réussie, il faut s'assurer par une preuve finitaire que Z.F.¢ n'est pas plus contradictoire que Z.F., et aussi qu'elle ne trahit pas la mathématique antérieure, en ce sens qu'un énoncé *interne* au langage de Z.F. (c'est−à−dire où l'adjectif *limité*n'intervient pas) qui serait un théorème dans Z.F.¢ le serait déjà dans Z.F. On dit dans ce cas que la nouvelle théorie est une *extension conservative* de l'ancienne. Cela assure d'ailleurs la consistance relative de l'une par rapport à l'autre : si Z.F.¢ est contradictoire, alors 0=1 est un théorème de Z.F.¢, donc de Z.F. car sa formulation est interne. Et alors Z.F. est contradictoire.

Or la preuve finitaire de conservativité est immédiate : si une formule interne A est un théorème de Z.F.¢, sa démonstration n'utilise qu'un nombre intuitivement fini d'axiomes du schéma « n est limité », où *n* est un entier naïf. Soit p le plus grand n qui intervient. Alors, en remplaçant dans la démonstration le qualificatif

« limité » par « < p+1 », on obtient une démonstration de A comme théorème de Z.F.

Ainsi, les mathématiques fondées sur Z.F.¢ sont tout aussi légitimes que celles fondées sur Z.F., mais elles sont un peu plus riches !

Cette formalisation de la « naïveté » est évidemment très partielle. On peut définir une extension conservative beaucoup plus élaborée, que j'appelle Z.F.L. en l'honneur de Leibniz, dans laquelle le calcul infinitésimal de celui−ci prend tout son sens. Son langage est celui de Z.F.¢ et ses axiomes externes sont les suivants :

(i) Tout entier inférieur à un entier limité est limité.

(ii) 1 est limité.

(iii) La somme et le produit de deux entiers limités sont limités.

(iv) Il existe un entier non limité.

On déduit facilement des trois premiers axiomes que les entiers naïfs sont limités. Mais on a ici tout ce qu'il faut pour interpréter formellement l'idée de transition floue !

En effet, il n'existe pas de dernier entier limité (sinon on lui ajoute 1 et il ne l'est plus), ni de premier infiniment grand (sinon enlever 1 et cela reste infiniment grand), bien qu'il n'y ait rien « entre » les limités et les infiniment grands ! Et cela n'est pas un paradoxe, mais de la mathématique bien comprise, quoique inhabituelle pour nos esprits trop bien entraînés à la fiction des coupures nettes (mais tout à fait habituelle à nos sens...)

Cette interprétation mathématique jette une lueur nouvelle sur l'introuvable « chaînon manquant » que l'on cherche en vain dans les phénomènes évolutifs de la nature. Lorsque les modifications successives sont imperceptibles, la modélisation mathématique usuelle est trop pauvre et il est nécessaire d'introduire le langage de Z.F.L. pour exprimer ce qui se passe. Il en est de même dans toutes les situations concrètes où il s'agit d'interpréter les effets macroscopiques de phénomènes microscopiques inobservables. Cela va de la cinétique des gaz à la modélisation des évolutions macro−économiques, et concerne aussi, bien entendu, l'évolution des espèces vivantes.

On peut penser que, au delà de son intérêt purement mathématique, qui commence à être reconnu, l'interprétation actuelle de la grandeur et des transitions floues, enfin sortie de trois siècles d'aléas et de

réticences dont on peut maintenant comprendre l'origine psychologique, aura une influence importante sur toutes les sciences et ne saurait laisser le philosophe indifférent...

Appendice

Le lecteur aura sans doute compris qu'aucune interprétation formelle ne peut délimiter parfaitement le concept d'entier naïf. On peut par exemple « intercaler » un second qualificatif formel, disons « fortement limité » qui s'en rapproche mieux, assorti des mêmes axiomes que « limité », mais distingué par les deux axiomes supplémentaires suivants :

− *tout entier fortement limité est limité.*

− *il existe un entier limité et non fortement limité.*

Cette double hiérarchie des grandeurs permet des transitions « doublement floues ». En fait, rien n'empêche de considérer autant de niveaux que l'on veut, ce qui permettra sans doute dans le futur des modélisations extrêmement raffinées dont pourraient faire usage les sciences dont les objets étudiés ont par nature une configuration où s'enchevêtrent de manière floue plusieurs niveaux de complexité. Je pense en particulier aux sciences de la cognition...

Références succinctes

CALLOT, J.−L., « Trois leçons d'analyse infinitésimale », in Actes de la Décade, *Le continu mathématique* (Cerisy, 1990).

CARNOT, L., *Réflexions sur la métaphysique du calcul infinitésimal* (A. Blanchard, 1970).

DIENER, F. & REEB, G., *Analyse non standard*, (Hermann,1989).

DIENER, M. & DELEDICQ, A., *Leçons de calcul infinitésimal*, (Armand Colin, 1989).

LUTZ, R., « Rêveries Infinitésimales », (*Gazette des Mathématiciens*, 34, 1987).

LUTZ, R., « La Force modélisatrice des Théories Infinitésimales faibles », in Actes de la Décade, *Le continu mathématique* (Cerisy, 1990).

LUTZ, R. & GOZE, M., « Non Standard Analysis. A practical guide whith applications » (*Lecture Notes in Mathematics*, 881, Springer, 1981).

LOBRY, C., *Et pourtant...ils ne remplissent pas N !* (Lyon, Aleas, 1989).

NELSON, E., « Internal Set theory : a New Approach to Non Standard Analysis » (*Bull. Amer. Math. Soc.*, 83, 1977).

ROBINSON, A., *Non standard analysis* (Amsterdam, Elsevier Science Publisher,1966).

Notes

1. « Dans les siècles à venir, on considèrera comme une grande incongruité de l'histoire des mathématiques, que la premières théories correcte des nombres infinitésimaux ait été développée trois cents ans après l'invention du calculm différentiel?» (traduction de Robert Lutz)

Agone 5 et 6

Le gène de l'alcoolisme. Une question d'interprétation

Becquet Denis

Le gène de l'alcoolisme.

Une question d'interprétation

Si la communauté scientifique admet, comme une sorte de fatalité, que ses travaux soient abusivement interprétés par les journalistes ou les hommes politiques, elle se croit généralement elle−même à l'abri de tels dérapages. Pourtant les publications où l'on voit transparaître le parti pris de leurs auteurs ne sont pas rares. Les travaux concernant le déterminisme génétique de l'intelligence ou des désordres psychiques et, de façon générale, les recherches menées sur la part de « l'inné et de l'acquis » dans les comportements, sont particulièrement exposées au risque d'interprétation partiale.

Certains chercheurs vigilants, tels que Lewontin, Rose et Kamin, ont cependant brillamment critiqué le protocole et l'interprétation de plusieurs expérimentations « peu objectives ». Toutefois, dès le titre de leur ouvrage : « Nous ne sommes pas programmés (1)», ils affirment une position qui, sans invalider leurs analyses, laisse penser qu'elles sont influencées par une forme de parti pris inverse, qui leur interdit peut−être de poser une question intéressante. D'autre part, on peut leur reprocher d'avoir construit leur argumentaire à partir d'exemples largement empruntés à la psychologie et d'y mêler l'exposé de fraudes scientifiques notoires. Enfin, refusant d'aborder le niveau biologique du problème, ces critiques perdent de leur pertinence aux yeux d'une partie de la communauté scientifique.

L'exemple que je voudrais exposer ici fait appel aux techniques les plus récentes de la biologie moléculaire, dont la rigueur scientifique n'est contestée par personne. Il est important que la question du fondement génétique d'un comportement soit posée par une discipline qui possède les moyens d'y répondre. Toutefois, s'assurer de la rigueur d'une expérimentation, ne garantit pas que ne puissent s'y glisser plus subtilement encore les biais d'un parti pris.

Blum et collaborateurs s'attaquent au vieux problème de l'hérédité de l'alcoolisme (2). Partant de la constatation effective que les fils d'alcooliques sont plus souvent alcooliques que les fils de non−alcooliques, ils veulent démontrer l'existence d'une prédisposition génétique de l'alcoolisme. Jusqu'à présent, les scientifiques voulant étudier le déterminisme génétique d'un comportement n'avaient à leur disposition que peu de moyens. Ils devaient comparer le comportement de vrais jumeaux (ayant le même patrimoine héréditaire), à l'aide de critères difficilement objectivables, dans des situations où ils ne contrôlaient aucun paramètre. Il était donc facile de mettre en avant le caractère peu scientifique de telles expérimentations.

Le problème est ici différent, puisque les chercheurs, grâce aux progrès du génie génétique, peuvent montrer qu'un gène particulier a muté et que cette mutation est associée, de façon statistiquement significative, à l'alcoolisme. Tout cela en utilisant un protocole expérimental que l'on peut, au bénéfice du doute, considérer comme irréprochable. Nous allons montrer qu'en ce qui concerne l'interprétation des résultats, les auteurs ne sont pas aussi irréprochables.

Pour bien juger la valeur de leur découverte, il suffit de connaître un peu de biologie et un soupçon de statistiques. L'expérience peut être divisée en deux temps :

−− 1. Démonstration qu'un gène particulier existe sous plusieurs formes. Pour simplifier disons que ce gène a subi des mutations et, qu'à l'heure actuelle, il est présent dans la population sous au moins deux formes (allèles) légèrement différentes, que l'on appelera A1 et A2.

−− 2. Mise en évidence d'un lien statistique entre un comportement d'alcoolique et la présence d'un des deux allèles.

Les auteurs se sont intéressés au gène responsable de la fabrication d'une molécule localisée dans le cerveau. Cette molécule (le récepteur D2 de la dopamine) est chargée de reconnaître et de transmettre certains signaux transitant entre les neurones. Pourquoi s'intéresser à ce gène ? Parce qu'il a été montré que la molécule codée par ce gène peut être affectée par l'alcool, dans une structure particulière (noyaux accumbens) (3).

Blum et collaborateurs ont pu effectivement démontrer que ce gène existait sous au moins deux formes, les formes A1 et A2. Toutefois, il faut savoir que chez l'homme, la plupart des gènes isolés à ce jour ont une structure en mosaïque, composée de régions codantes (les exons, qui possèdent l'information) et de régions non codantes (les introns, sans information). Ces structures excédentaires (les introns), éliminées juste avant le décodage en protéines, représentent en moyenne 90 % de la totalité du gène. Ainsi, deux allèles d'un même gène peuvent être différents et cependant coder pour la même protéine : il suffit que leurs parties différentes soient des exons. Il aurait donc fallut une étude plus approfondie pour en déduire que les deux allèles du gène étudié codent pour deux molécules. En effet, d'un point de vue fonctionnel, seul importe que deux molécules différentes aient été synthétisées.

Les auteurs prétendent montrer ensuite que la présence d'un des deux allèles est liée à l'alcoolisme −− ce qui serait encore très intéressant malgré la restriction établie plus haut. En effet, si les deux allèles codent pour la même molécule (ce qui est statistiquement le plus probable), alors aucun des deux ne peut être la cause de l'alcoolisme. Par contre, si la présence d'un allèle est liée à l'alcoolisme, alors cet allèle pourrait constituer un indicateur de l'alcoolisme (comme le port de la jupe permet de discriminer la femme de l'homme, sans être responsable de la différence entre les deux sexes).

Pour mettre en évidence ce lien, Blum et collaborateurs ont cherché la présence post mortem d'un des deux allèles sur 70 individus dont la moitié avait été alcoolique. Les diagnostics d'alcoolisme ont été établis indépendamment par les rapports concordants de deux médecins. (Je ne critiquerai pas leur définition de « l'alcoolique », que certains esprits chagrins pourraient trouver inexistante ; les critiques à ce niveau ne trahissent trop souvent qu'une peur de poser la question du déterminisme génétique.)

	Absence de l'allèle	Présence de l'allèle	Total des sujets
Non alcooliqies	28	7	35
Alcooliques	11	24	35
Total des sujets	39	31	70
Probabilité relative de l'alcoolisme	0,282	0,774	

Tableau 1(d'après Blum et al.)

Le tableau 1 montre que l'allèle fut trouvé chez 24 alcooliques et seulement chez 7 non alcooliques. Ensuite, 11 sujets sur 39 ne possédant pas l'allèle ont été alcooliques, soit une fréquence de 0,282. Enfin, dans la population porteuse de l'allèle, la fréquence atteint 0,774 ; soit presque trois fois plus de chance pour les porteurs de terminer alcoolique. Ce résultat, indiscutable, permit au Dr Flavin, Directeur du très vénérable National Council of Alcoholism and Drug Dependence de pronostiquer : « avec cette découverte, on va pouvoir prévenir la propagation de la maladie ». On n'ose lui demander comment il compte s'y prendre (4)! Ailleurs, on apprend que le dépistage systématique de ce gène permettra d'éviter aux enfants les situations qui augmentent les chances de devenir alcoolique....

Si l'on regarde maintenant de plus près l'analyse statistique, on se rend compte qu'elle ne permet pas toutes les prédictions optimistes qu'on a entendues ici ou là. Il ne s'agit pas de mettre en cause le nombre réduit des cas sur lequel a été construite l'étude. En effet, 70 individus constituent une taille d'échantillon dont il faut généralement se contenter dans de telles études. La validité de celle−ci dépend de la proportion réelle d'alcooliques. Les auteurs ont constitué leur échantillon comme s'il y avait autant d'alcooliques que de non−alcooliques dans la population totale, ce qui est faux. En d'autres termes, les auteurs déduisent une répartition génétique dans la population totale à partir « d'un échantillon non représentatif » (pour reprendre un langage familier de tous les sondés que nous sommes).

Il n'est pas aisé d'évaluer le nombre d'alcooliques de la population d'un pays. On peut reprendre, malgré l'imprécision liée à ce type d'évaluation, la valeur de 10 % annoncée par les statistiques gouvernementales américaines (5).

Dans le Tableau 1, 31,4 % des alcooliques n'ont pas l'allèle indicateur de l'alcoolisme. Si les alcooliques représentent effectivement 10 % de la population totale, on doit en déduire que les alcooliques n'ayant pas cet allèle en représentent 3,14 %. Si le même type de calcul est répété pour les autres groupes, on obtient le

tableau de répartition suivant :

	% absence de l'allèle	% présence de l'allèle	% total des sujets
% non alcooliques	72	187	90
% d'alcooliques	3,1	6,9	10
% total des sujets	75,1	24,9	100
Probabilité relative de l'alcoolisme	0,041	0,277	

Tableau 2

Bonne nouvelle pour les auteurs, un porteur de l'allèle a sept fois plus de chances d'être alcoolique qu'un individu qui ne porte pas l'allèle (rapport des probalités relatives d'alcoolisme en présence et en absence de l'allèle). Certes, mais la majorité des porteurs de l'allèle n'est pas alcoolique ! En fait, si l'on ne tient compte que de la colonne de répartition de la présence de l'allèle, on en déduit au contraire que l'allèle est un bon indicateur de la population de non−alcooliques.

Pour le Dr Flavin, précisons que si l'on réalise sa politique, c'est−à−dire « empêcher la propagation du gène », il faudra éliminer trois « bons » pour un « mauvais » (trois porteurs non alcooliques de l'allèle pour un porteur alcoolique). Tout ceci pour un piètre résultat, puisque la population d'alcooliques passera, dans le meilleur des cas, de 10 % à 4%.

Que déduire de l'étude de Blum et collaborateurs ? À tout le moins, que le gène étudié est trop loin du gène supposé responsable de l'alcoolisme pour constituer un bon indicateur. (Si vous n'avez comme seul critère que le port de la jupe pour discriminer les femmes des hommes et que vous allez en Écosse, vous risquez d'être surpris.)

Il faut surtout retenir que si les techniques de la biologie moléculaire permettent effectivement d'aborder rigoureusement la question du déterminisme génétique des comportements, elles ne dispensent pas de garder un oeil critique sur l'interprétation des résultats.

Notes

1. Lewontin, Rose & Kamin, *Nous ne sommes pas programmés* , La Découverte, 1985.

2. Blum et al., JAMA, 1990, 263, pages 2055−2060.

3. En fait, les auteurs se sont intéressés à d'autres gènes qui pourraient être plus directement impliqués dans le comportement d'alcoolisme (par exemple celui responsable de la dégradation de l'alcool) mais ils n'ont pu alors obtenir de corrélation.

4. Cité dans *Trends in Pharmacol. Sci.*, 1990, 11, pages 311−314

5. « Medicinal and Social Aspects of Alcohol Abuse », Tabakoff Stuker Randal Eds, Plenum Press, pages 1−31.

Agone 5 et 6

L'interprétation en musique

Dentin Serge

L'interprétation en musique

Pour qu'il y ait continuité dans le jeu, il faudrait ne pas penser du tout. C'est très risqué. C'est comme travailler sans filet. Mais c'est plus beau. (1)

Michel Oudar

Au départ, il y a toujours quelqu'un ; Laurent Cabasso et Claude Helffer sont pianistes ; Cécile Le Prado compositeur. Trois générations, trois lieux, trois temps. Des vies singulières, des points de vue différents. Façons d'être, de parler. Des gestes qui changent.

Qui a dit que les points de vue, qui ne sont pas des opinions, transforment la géométrie de la sphère en celle du cône : est−ce Leibniz, ou Einstein ? Nous chercherons alors une chose à laquelle nous rapporter ; un invariant, comme la vitesse de la lumière, qui reconnecte les vies isolées, qui rassemble les âmes perdues. Pour pouvoir « communiquer » ; sortir du ressassement.

Et pourtant restent la solitude de la musique, la douleur et la joie mêlées ; la folie guettante ; cette présence trop forte qui jamais ne peut se livrer.

Quel est alors le sens de ce qui nous est donné à entendre ? Il nous faut retrouver la ligne de plus grande vitesse qui passe à travers les mots, retrouver la continuité qui est le propre de la vie.

Chacun tracera donc ici son propre dessin.

Notes

1. Entretien avec le pianiste Michel Oudar, in Mouli−Marsi, 6 (Éd. Atelier Vis−à−Vis, Marseille). Propos recueillis par Serge Dentin, octobre 1990.

Agone 5 et 6

Entretien avec Claude Helffer

Helffer Claude

Entretien avec Claude Helffer

AGONE −− Vous avez enregistré il y a un certain nombre d'années la *Sonate pour piano* de Jean Barraqué. Dans la pochette qui accompagnait le disque, figure un texte où le compositeur s'exprime sur sa conception de la création musicale. En voici quelques extraits :

Mais toute musique qui n'est que comptabilité échappe à l'histoire ! La musique m'habite vingt−quatre heures sur vingt−quatre. Je sais que dans la vie des autres, il y a des partages: deux heures pour l'amour, trois heures pour déjeuner, quatre ou cinq heures pour les affaires, huit pour ceci, bon ! (...) Pour moi la musique est tout. Elle est toute la vie. (...) Il faut viser l'objectif le plus grand ; être compositeur, c'est être créateur ; et la création qu'est−ce que c'est ? c'est la mort. (1)

Je voudrais vous demander si, en tant qu'interprète, vous partagez ces conceptions ; ou sont−elles propres au compositeur ?

Claude Helffer −− Non, je crois que c'est un fait que l'on ne peut pas être interprète sans être habité par la musique, et que cela vous poursuit tout le temps. Non seulement au sens d'être habité, mais aussi au sens d'essayer de se perfectionner. Je crois que c'est Chopin qui disait : « Travaillez deux heures par jour et pensez−y le reste du temps ». C'est ce que nous faisons tous. Où que je sois, c'est vrai, la musique me poursuit ; en vacances, dans le train, etc. Le cerveau continue à fournir de la musique ; et s'il n'en entend pas, il la « recrache » en quelque sorte ; elle correspond à certaines émotions, à certaines sensations ; on se pose certaines questions à tel moment, et si l'on est en train de travailler une oeuvre, on trouve peut−être une solution à un problème d'interprétation.

Quant à dire que pour moi la musique soit la mort, il n'en est pas question. C'était l'optique de Barraqué, une optique un peu *Tristan et Iseult*, celle de l'Amour et de la Mort, où il voyait l'accomplissement de son propre destin. Personnellement, je vois mon destin sur un autre plan, où la musique existe, certes, mais n'est pas le moteur de mon existence.

AGONE −− Quand Barraqué dit : « La création, c'est la mort », n'est−ce pas aussi une façon de parler de ce danger qu'il y a toujours d'être dans une situation limite, pour arriver à donner quelque chose de nouveau ?

Claude Helffer −− Je crois qu'il y avait surtout l'obsession de l'ouvrage sur lequel il s'était appuyé toute sa vie : *La mort de Virgile*, de Hermann Broch. Tout venait de la perspective de Virgile mourant qui veut détruire ses oeuvres, qui se trouve devant l'inaccompli ; Octave le suppliant et obtenant que l'on ne brûle pas *L'Énéide*. Ce rapport à la mort était toujours présent chez Barraqué ; la mort était première avant la création.

Je crois que l'interprète n'est pas un créateur, mais un re−créateur. À moins qu'il ne soit compositeur lui−même −− ce qui était le cas au XVIIIe et au XIXe siècles −− où d'ailleurs, *interprète* et *créateur* se sont souvent mélangés. J'entendais hier soir que Rachmaninov a composé son troisième concerto pour une tournée aux États−Unis. Stravinski a composé son *Capriccio* −− que je travaille en ce moment −− pour une tournée aux États−Unis, pour faire connaître sa musique en même temps qu'il était interprète. Il y a donc là mélange. Personnellement, je ne suis pas compositeur. J'ai fait des études de composition pour essayer de mieux comprendre ce que je faisais, et j'ai tout de suite compris que je n'avais rien d'un compositeur ; ce qui m'intéressait était aussi de voir « comment cela fonctionne ». Donc, je ne me place pas sur le plan d'un créateur. Je suis face au texte d'un compositeur, j'ai quelquefois un contact avec lui, et j'essaie de faire vivre son texte.

Si vous allez à une exposition de peinture, il vous suffit de la regarder ; il n'est besoin d'aucun intermédiaire. Bien sûr, quelqu'un a installé l'éclairage, disposé les toiles ; mais ce n'est pas aussi important. Tandis que, si vous fournissez une partition, la plupart des gens ne peuvent pas la lire. Nous, musiciens, avons appris à lire une partition, avons acquis une écoute intérieure. Mais, pour qu'il y ait restitution, il faut qu'il y ait interprète. Nous sommes un intermédiaire obligé. On pourrait penser qu'une machine pourrait suffire, mais le côté vivant de l'interprète est important.

Voilà le rôle de l'interprète : être quelqu'un de vivant, qui rend *vivant* quelque chose qui est sur le papier.

AGONE −− Je voudrais oser un parallèle entre l'interprétation de la nature qui est un travail propre aux physiciens, et l'interprétation de la musique...

Claude Helffer −− Vous êtes sur une voie dangereuse...

AGONE −− Peut−être ! Dans le domaine des sciences, l'interprétation des grands systèmes théoriques −− la mécanique classique, quantique, la relativité, etc. −− est toujours réactualisée. L'interprétation, en ce sens, subit une mutation, sans que les théories en question soient nécessairement périmées. Il s'agit donc plus d'un déplacement, d'une mise en lumière nouvelle, d'une optique différente. En est−il de même pour l'interprète de la musique ?

Claude Helffer −− Vous dites « les théories restent valables », mais cela dans un certain champ d'application. La mécanique de Newton reste valable au niveau macroscopique ; elle ne fonctionne plus dans le domaine

quantique. Par conséquent, de ce point de vue, le problème est tout à fait différent.

Maintenant, vous avez parlé de réactualisation, qui est une idée intéressante. En effet, vais−je interpréter maintenant la musique de Beethoven *comme* on l'interprétait de son temps ? C'est probablement un faux problème. Dans le domaine de l'interprétation, on ne signale pas assez le phénomène de la culture, à la fois de celui qui interprète et du public qui l'entend. On a des *résonances* intérieures. Je nous compare toujours à une multitude de petits résonateurs qui s'allument au contact de telle ou telle musique. Les résonateurs sont fonction de nos cultures respectives. La culture et la civilisation de l'époque de Beethoven n'ont rien de comparable aux nôtres. Même si on prend les instruments de Beethoven, les bougies de Beethoven, le chauffage du temps de Beethoven, les perruques du temps de Beethoven, on *ne peut pas* reconstituer l'expérience originale.

Il faut donc essayer d'être fidèle à un certain *style*. Et le style est ce qui est le plus difficile à acquérir. Nous avons la partition, et il faut essayer de comprendre tout ce qu'elle contient. Le compositeur s'est efforcé d'y placer tout ce qu'il estime être indispensable. Mais on peut dire qu'il reste toujours des approximations ; pour faire un rapprochement avec la science, le théorème de Gödel montre qu'un système mathématique n'est jamais entièrement fermé. Le système de l'interprétation n'est pas non plus fermé par le texte qu'il enserre. Mais encore faut−il avoir un style qui corresponde à ce que l'on comprend ou à ce que l'on sait du style de l'époque. Et ce que nous comprenons du style d'une époque n'est pas ce que les gens de cette époque en comprenaient.

AGONE −− Dans un texte concernant les problèmes de l'interprétation, vous prévenez contre le danger de « perpétuer les traditions les moins fondées (2)». Perpétuer ces traditions, n'est−ce pas finalement se fier à une certaine *norme* de perception ? L'interprétation n'est−elle pas aussi une remise en question de ce que nous appelons « naturel », n'est−ce pas inventer une nouvelle nature ? Je pense à cette phrase de Paul Klee : « L'art ne montre pas le visible, il rend visible ».

Claude Helffer −− J'aime beaucoup cette phrase de Paul Klee. Mais ce qu'il faut rendre, c'est quelque chose qui soit vivant. C'est tout. Je crois que c'est Pierre Boulez qui employait cette expression dans *Penser la musique aujourd'hui* : « la *chair nue* de l'évidence (3)». La « chair nue », l'idée de quelque chose qui vit. Et je choisis toujours une autre comparaison, qui est de Jean−Louis Barrault : « Je compare toujours une oeuvre dramatique à une personne dont on nous livre au début, en vrac, les os, la peau, les nerfs et le sang. Travail pénible et souvent aveugle qu'est celui qui consiste à rassembler ces éléments et faire oeuvre de création humaine... Mais quelle joie, quelle émotion nous éprouvons le jour où nous entendons les premiers battements de son coeur, le jour où sa peau rosit, le jour où ses nerfs réagissent au premier spasme...Un être vivant, nouveau, est né 4». En ce moment je suis en train de travailler une oeuvre nouvelle. Il y a des jours où, tout d'un coup je vois comment elle doit vivre : « là, ça y est , c'est comme ça que cela se passe »; je sais que du point de vue technique c'est tel point qu'il faut viser particulièrement parce que c'est là que c'est difficile. Alors, pour faire cette interprétation, je suis obligé de faire une analyse assez poussée, afin de voir comment s'équilibrent les masses, comment cela se retrouve, comment cela s'articule.

Il y a des gens qui n'ont pas besoin de raisonner, qui trouvent *d'un seul coup, comme ça* ; ce sont des intuitifs. Et il y a ceux qui aiment construire. Je crois que l'intuition peut vous faire complètement dérailler, ou quelque fois aller droit au but ; l'intelligence est là pour nous mettre des barrières, pour nous dire : « Ici, tu suis une fausse voie ». On a envie de faire ceci ; ou untel fait cela (question de tradition), ce qui nous semble une fausse voie ; par exemple, on découvre en raisonnant que cela va à l'encontre de la structure du texte.

Mais je crois que l'intelligence, le raisonnement ne nous donnent pas une interprétation. Ils nous donnent des garde−fous. C'est ce que j'essaye de dire dans mes cours d'interprétation. Je ne peux pas dire « faites ceci », et je n'aime pas dire « faites comme moi ». Il ne faut jamais imiter quelqu'un. Mais attention, voilà les cadres, voilà ce que l'on sait sur le compositeur, sur son époque, sur l'oeuvre ; voilà ce que dit le texte ; je vous donne des éléments qui vous empêcheront de dérailler.

AGONE −− Est−ce que vous pensez que l'on n'a pas le droit de dérailler ?

Claude Helffer −− Si, on a le droit de dérailler quand on en a le génie ! Vous savez, on demandait à Brecht, qui était obligé pour les besoins de la cause, d'arranger un peu les textes de Shakespeare pour la République Démocratique Allemande : « A−t−on le droit de toucher à Shakespeare ? » Il a eu cette réponse modeste : « Oui, quand on en a le génie ».

AGONE −− J'aimerais continuer sur cette voie dangereuse du rapprochement entre l'interprétation musicale et l'interprétation dans les sciences physiques. L'oeuvre musicale, la composition musicale sont une *réalité*. Une réalité qui transporte avec elle une époque, une vie, des circonstances particulières, et aussi la complexité d'un musicien créateur. C'est donc une réalité éminemment complexe. On peut faire le parallèle avec la réalité du monde physique et la façon dont les physiciens tentent de comprendre cette autre réalité. De nouvelles théories sont proposées, parfois contradictoires ; très souvent des théories parallèles qui *interprètent* la nature de façons très différentes, sans pour cela d'ailleurs qu'une expérience puisse radicalement départager ces deux théories −− ce qui est, me semble−t−il, de plus en plus le cas aujourd'hui. D'un autre côté, chaque compositeur impose, fait naître un *monde*. Il n'y a donc plus un seul monde −− comme dans le cas de la physique −− mais une multitude de mondes, et ces mondes sont reliés ensemble d'une façon très complexe ; ils forment une espèce de réseau. N'y a−t−il pas, face à une même réalité (*l'oeuvre* des compositeurs, le *monde physique*), une multitude d'interprétations qui seraient alors comme l'invention d'un nouveau regard, d'une nouvelle écoute, d'un nouveau corps ?

Claude Helffer −− Vous répondez vous−même à la question que vous posez !

Oui, c'est une vue qui est intéressante. Elle est assez imagée ; quoique je trouve que l'interprétation soit très différente de la théorie. Je vois les limites de votre comparaison dans le fait qu'une interprétation n'est pas quelque chose de figé. Si elle est figée, c'est fini. Vous pourriez dire que peut−être les disques en arrivent là... De plus, une théorie physique est quelque chose d'éminemment rationnel : vous avez un enchaînement des causes, vous utilisez des postulats en traitant d'hypothèses de travail, et vous arrivez à une conclusion. En gros, votre comparaison est jolie, mais dans le détail elle ne colle pas du tout.

Cela dit, de même que vous avez un *monde* de Ilya Prigogine, un *monde* de René Thom..., vous avez l'univers de Pierre Boulez, ceux de Von Karajan, de Sir Georg Solti ; ce sont des univers très différents, et qui ont en commun avec l'univers des sciences physiques d'être cohérents. Non pas une cohérence que vous pouvez mettre sous la forme E=mc2, mais une cohérence tout de même. Alors, il y a des gens qui ne « marchent » pas à Boulez, et qui « marchent » très bien à Von Karajan, et réciproquement. Je crois que vous avez des mondes différents, mais j'insiste sur leur cohérence, et j'insistee de sons réels frappés, puis ceux qui ressurgissent parce qu'ils reviennent réactivés par la tr aussi sur le travail que font ces musiciens sur leur

partition, sur les oeuvres qu'ils interprètent. Ils n'y sont pas arrivés uniquement par l'intuition.

AGONE −− René Thom parle de l'activité de production théorique comme de « plonger le réel dans un virtuel plus grand ». N'est−ce pas finalement le travail de l'interprétation, à savoir : ne pas considérer que l'oeuvre ne présente qu'une seule « image », qu'entre le texte, la note et le son, il n'y a aucun rapport de causalité, aucun rapport mécanique ; ensuite, que la possibilité de multiples images n'est pas un relativisme −−où l'on affirmerait que toute interprétation est valable −−, mais plutôt le reflet de la possibilité de trajectoires différentes dans un ensemble de relations très complexes (le « réel »). Il y a donc une oeuvre, que nous pouvons, sans *dénaturer*, éclairer de façons très diverses. Il y aurait alors de nouvelles interprétations, qui seraient comme de nouvelles résonances.

Claude Helffer −− Je ne suis pas convaincu car on s'efforce justement de trouver *une* interprétation. À un moment donné, on se dit « c'est là qu'il faut chercher » (ne serait−ce que dans la recherche d'un véritable tempo). Il est difficile de savoir si le compositeur a indiqué le véritable *tempo*. Son métronome était−il juste ? Il peut avoir placé de mémoire les indications sur son texte, sans se rendre compte de la résistance physique de l'instrument. Et, tel que le mouvement métronomique est indiqué, cela ne sonne pas.

C'est un problème que j'ai beaucoup examiné, et j'ai constaté ces difficultés en travaillant avec un certain nombre de compositeurs. En avançant dans leur oeuvre, ils ont envie qu'elle sonne mieux et, en général, ils nous font changer de *tempo*. Le plus souvent, il y a donc un *tempo final*.

Ce n'est pas nécessairement vrai pour les oeuvres baroques, qui sont des formes ouvertes −− où seules les hauteurs des sons sont indiquées. Dans une oeuvre de Jean−Sébastien Bach, vous n'avez aucune indication de dynamique, très peu d'indications d'attaque, aucune indication de tempo. Alors, peut−être pourrait−on imaginer plusieurs solutions possibles. À l'époque de Beethoven, les indications commencent à devenir plus précises. Pourtant certaines indications métronomiques de Beethoven sont absolument invraisemblables ! Seul Arthur Schnabel a essayé de vraiment respecter celles de la *Sonate* opus 106 ; pour certains passages, ce n'est pas du tout convainquant. Par conséquent, c'est peut−être ici que se trouve, pour l'interprète, la recherche d'une seule solution.

AGONE −− S'il y a une seule solution, quel avenir pour les autres interprètes ?

Claude Helffer −− Il y a une solution par interprète. Enfin, théoriquement, on devrait pouvoir arriver à un consensus. En fait, on n'y arrive jamais. Et cela va dans le sens de votre hypothèse sur les multiples faces d'une même réalité. Mais l'interprète lui−même ne cherche pas dans cette direction. Il est obligé de chercher dans une seule direction.

J'ai souvent constaté combien le compositeur est désarmé devant son oeuvre. L'oeuvre est tombée dans le domaine public −− si l'on peut dire −− et c'est à qui trouvera comment la faire vivre. Alors, comme vous dites, il y a peut−être plusieurs solutions. Mais l'interprète ne doit en chercher qu'une seule. Il existe aussi des cas de déformations d'un texte par l'interprète qui ne respecte systématiquement pas ce qui est écrit. Je pense à quelqu'un de très connu (qui est mort et que je n'ai pas envie de citer), qui a donné certaines interprétations que je récuse absolument. On peut considérer ce qu'il fait comme « valable », mais à ce moment là, ce n'est

plus Mozart, ce n'est plus Webern.

Personnellement, j'essaie d'être un interprète honnête, et l'idée que doit avoir un interprète honnête c'est : « le compositeur n'a pas pu se tromper ». C'est un postulat. Quand vous voulez travailler une oeuvre correctement, il suffit d'écrire en gros dans votre tête : « ce travail est un chef−d'oeuvre » ; vous oubliez votre esprit critique, il s'agit d'en tirer tout ce qu'il y a à en tirer.

AGONE −− N'est−ce pas difficile de savoir ce que sont vraiment Mozart ou Webern ; ce qu'est un compositeur ?

Claude Helffer −− S'il s'agit par exemple de Webern, on a quand même des documents très précis. *Les Variations* ont été créées par le pianiste Peter Stadlen −− Steueurmann, étant juif, avait émigré aux États−Unis (5)−− qui a fait publier une nouvelle édition où figurent les fac−similés de son texte avec les indications de Webern. Certains passages indiquent précisément ce que voulait Webern ; Stadlen a reproduit en rouge sur la partition tout ce qu'avait écrit Webern, en vert tous les souvenirs qu'il avait des remarques de Webern : « La difficulté des mains telles que je les ai indiquées donne le *rubato* que je recherche, etc. » Il est possible de savoir ce que voulait Webern, dans le cas précis des variations. Je sais bien que la tradition est toujours dangereuse, mais il y a tout de même des points sûrs ; d'autant plus qu'il y a là témoignage écrit (6).

AGONE −− J'aimerais revenir sur la question du virtuel. Dans votre ouvrage consacré au piano (7), vous citez cette indication de Schumann dans *l'Humoresque,* où « Il est écrit une ligne mélodique que l'on ne doit pas jouer mais que l'exécutant doit avoir en pensée et projeter inconsciemment sur l'auditeur ». Cela rejoint cette idée de plonger le réel dans un virtuel plus grand, où le réel serait alors le réel de la perception.

Claude Helffer −− Je connais le problème du virtuel −− « image réelle », « image virtuelle », cela me rappelle des souvenirs de mes cours d'optique. Cette idée là a été reprise par certains musiciens comme Luciano Berio, par exemple dans la *Sequenza* IV pour piano, où vous avez toute une partie de sons réels frappés, puis ceux qui ressurgissent parce qu'ils reviennent réactivés par la troisième pédale qui est tenue. On peut donc comparer ceux−ci à des sons virtuels, au milieu des autres sons, frappés directement, bien réels. Mais cette idée de virtuel me semble quand même bien théorique. Chez Schumann, plutôt que virtuel, il s'agit de l'idée d'un son imaginaire, qui est dans la tête du compositeur, et qu'il indique à l'artiste.

C'est un peu le problème général de la *variation*. Par exemple, dans la variation ornementale chez Mozart, la ligne mélodique du thème reste de façon imaginaire. À partir de la grande variation, chez Beethoven, c'est la structure du thème qui subsiste.

Mais je préfère ne pas m'aventurer sur ce terrain là, je ne maîtrise pas bien ces mots.ivers des sciences physiques d'être cohérents. Non pas une cohérence que vou Moi je suis dans le concret et, du point de vue de la musique, c'est ce que l'on entend qui est intéressant. C'est ce que je dis toujours à mes étudiants : il faut que tout fragment théorique, tout fragment d'analyse, se traduise par quelque chose dans l'interprétation. Nous jouons quelque chose qu'il nous faut écouter. La distinction est toujours pour moi entre vivant et non vivant.

Dans les *Contes*d'Hoffmann, il y a une poupée, Olympia, qui s'anime. J'en vois une traduction dans le milieu de la sixième pièce des *Kreisleriana* de Schumann, où le magicien anime sa poupée, et la poupée devient tout d'un coup vivante. Schumann était nourri des *Contes* d'Hoffmann. Si vous voulez comprendre Schumann, lisez les *Contes*d'Hoffmann.

AGONE −− C'est la question du rapport entre musique et littérature. Avez−vous déjà trouvé la « solution » d'un problème d'interprétation dans une oeuvre de poésie, ou concernant la poésie, ou de philosophie, ou d'autre chose ?

Claude Helffer −− Sûrement. Je viens d'ailleurs de vous en donner un exemple précis. J'aime beaucoup la poésie, spécialement allemande −− bien que je maîtrise mal la langue allemande. Je m'intéresse aussi beaucoup à l'exégèse de la Bible. Je montrais hier soir à ma femme une succession d'inclusions qui avait été dégagée par un exégète dans le *Second Isaïe*. Je lui disais que c'était presque le même plan que *Cantéyodjâya* de Messiaen (8). Celui−ci pensait en quelque sorte par inclusions. De la même façon, le Pantoum (une forme de poésie malaise (9)) intervient dans le *Trio* de Maurice Ravel. Cette forme est aussi employée par Baudelaire dans *Harmonie du soir*, dont le troisième vers est le titre d'un *Prélude* de Debussy. De même, la poésie de Verlaine aide beaucoup à comprendre la musique de Debussy.

À certaines époques il m'arrive d'avoir envie de subir des imprégnations. Il peut s'agir de paysages ; j'aime aller voir le *Salzkammergut* qu'ont parcouru les compositeurs viennois, avec ses lacs de montagne... J'ai l'impression que je les sens mieux. Les apports extérieurs sont importants ; pas seulement, chez soi, par la lecture, mais en voyageant, en s'intéressant à d'autres arts.

Je me rappelle qu'au musée de Boston, je regardais la grande fresque de Gauguin *D'où venons nous*... alors que le soir même j'avais à jouer la *Troisième Sonate* de Boulez. J'ai senti tout à coup que je la comprenais mieux. Ce n'est pas tant qu'une telle vision donne des solutions immédiates, mais on a l'impression que l'on avance.

AGONE −− Vous parliez tout à l'heure de « non−fermeture » en évoquant le théorème de Gödel. Y a−t−il d'autres formes d'« indétermination » dans le travail d'interprétation ?

Claude Helffer −− L'indétermination est aussi, pour l'interprète, fonction des instruments qu'il va trouver. Une fois que nous sommes en concert, il y a la salle, son acoustique, l'instrument, le public. Ce sont tous des facteurs qui vont peut−être complètement changer notre interprétation. Vous allez vous dire « avec le tempo que j'ai et une salle aussi sèche, cela ne va pas aller » ; ou au contraire, vous avez une salle très réverbérante... Nous sommes soumis à tout cela. Même Bartok, qui était très précis en ce qui concerne les indications métronomiques et les indications de temps dit, au cours du quatrième mouvement de la *Musique pour cordes percussions et célesta* : « si la salle est grande, les tempi devront être légèrement ralentis ». L'important, c'est de conserver les rapports entre les différents *tempi*.

Il peut aussi arriver que le chef d'orchestre n'ait pas les mêmes vues que vous, ou qu'il ait toujours joué tel concerto de telle façon. Alors on expérimente, on essaye...

J'ai travaillé avec Bruno Maderna, qui était un musicien merveilleux. Avec lui on ne s'expliquait pas. Il n'aimait pas parler de ces choses là. Alors, on se lançait ; on se regardait ; il y avait quelque chose de non dit. Je trouvais que, grâce à son génie, on pouvait faire des interprétations extraordinaires.

AGONE −− L'interprète, s'il est essentiel, ne doit−il pas aussi s'effacer ?

Claude Helffer −− Oui. Vous n'avez pas à savoir qui il est ; théoriquement. Quand j'ai commencé ma carrière, l'interprète était quelqu'un qui arrivait sur scène, qui repartait après. Quelques rares initiés allaient le féliciter. Au moment de Mai 68, j'ai eu l'impression qu'il fallait un peu changer la nature du concert. Que cette notion de silence, d'interprète avec son frac, très loin sur la scène, était à repenser. On a essayé. Je ne sais pas si cela a donné quelque chose. On a fait des concerts plus décontractés, avec des séances d'explications ; il y a certains concerts où l'on parle avec le public. On joue une oeuvre, puis on l'explique, et les gens posent des questions. On la rejoue, et peut−être, l'entendent−ils différemment...

Pourtant l'interprétation me semble indépendante de la vie privée de l'interprète. Il en va de même pour un compositeur, qui peut faire une musique sublime tout en étant un parfait salaud !

AGONE −− Pour Jean Barraqué, si on est un véritable créateur, on ne peut pas être un salaud...

Claude Helffer −− C'est un point de vue essentiellement romantique !

Paris, le 4 Janvier 1992.

Propos recueillis par Serge Dentin.

Notes

1. Propos receuillis par Raymond Lyon, *Courrier Musical de France*, 1969.

2. Claude Helffer, « Le texte et la note » in Pierre Boulez, *Éclats* (Éd. du Centre Georges Pompidou, 1986).

3. Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui* (Éd. Denoël / Gonthier, 1973, page 33) ; « Aller jusqu'à la chair nue de l'émotion, disait Debussy ; je dirai : aller jusqu'à la chair nue de l'évidence ».

4. Jean−Louis Barrault, *Cahiers Renaud−Barrault*, 25 bis.

5. Anton Webern [1883−1945] composa ses *Variations pour Piano* entre octobre 1935 et septembre 1936. La partition parut en juin 1937, et la première audition en fut donnée le 26 octobre de cette même année à Vienne, avec le concours du pianiste Peter Stadlen. La dédicace, en revanche, fut adressée à Eduard Steuermann, autre pianiste familier de la musique dodécaphonique.

6. Un texte introductif de Peter Stadlen intitulé : *Les idées de Webern sur le travail d'interprétation* accompagne l'édition anotée ; nous en reproduisons ici quelques extraits : « Il est possible que la présence relativement riche de marques d'expressions au milieu du Premier Mouvement suggère tout au moins un style d'improvisation, même si elles ne suffisent en aucune façon à évoquer les contrastes émotionnels très forts, ainsi que les changements abrupts de tempo et de figures, que Webern avait en tête ici. Pour me donner une idée de cela, Webern a fait une fois le lien entre le caractère de ce passage et celui d'un intermezzo de Brahms. Mais dans les premières et troisièmes sections de ce Mouvement, les palindromes avec leur structure apparemment autarcique ont souvent conduit à une réalisation neutre, et donc fallacieuse [...] Les indications métronomiques de Webern n'ont jamais été débattues ; elles me semblent considérablement plus rapides que les tempi qu'il désirait. » (traduit par nos soins)

7. Claude Helffer et Catherine Michaud−Pradeilles, *Le piano*, (« Que−sais−je ? », PUF, 1985).

8. Olivier Messiaen, né en 1908. *Cantéyodjâya* fut composé à Tanglewood (USA) en été 1949 ; la première audition en fut donnée par Yvonne Loriod aux concerts du Domaine Musical, à Paris, le 23 Février 1954.

9. Composée de quatrains à rimes croisées dans lequel le deuxième et le quatrième vers sont repris par le premier et le troisième de la strophe suivante.

Agone 5 et 6

Entretien avec Laurent Cabasso

Cabasso Laurent

Entretien avec Laurent Cabasso

AGONE −− Je voudrais commencer par vous demander si, quand vous entreprenez un travail d'interprétation, vous avez le sentiment de vous engager dans une certaine forme de rapport passionnel.

Laurent Cabasso −− Ce fut par exemple le cas pour les *Kreisleriana* (1). Et je crois que c'est ce qui se passe pour tous les gens qui abordent cette pièce.

J'en avais bien sûr beaucoup entendu parler. Comme tous les jeunes pianistes, j'allais assister aux concours internationaux qui avaient lieu à Paris. J'y entendais parfois les *Kreisleriana*, et cela m'ennuyait profondément. Puis un jour, je suis tombé sur l'enregistrement de Vladimir Horowitz, ce qui m'a tout de suite donné envie de les travailler.

Quand j'ai découvert la partition, avec tous ses élans, ses forces contradictoires qui s'affrontent, il s'est établi en effet une sorte de rapport passionnel entre elle et moi.

AGONE −− Qu'est−ce qu'une telle expérience a représenté pour vous ?

Laurent Cabasso −− C'est peut−être un peu prétentieux de ma part, mais quand je travaillais les *Kreisleriana* je pensais être dans le même état qu'était Schumann quand il les a composées. Il a écrit dans son journal : « J'ai passé quatre merveilleuses journées à composer les Kreisleriana ». On peut imaginer qu'il les a écrites d'un seul jet.

C'est une oeuvre bouleversante, et la travailler m'a fait évoluer. Découvrir le monde de Schumann a beaucoup compté pour moi. Pourtant, c'est une musique qui demande une telle énergie que je suis souvent obligé de l'abandonner pour un temps.

Il y a pour moi deux types de rapport aux oeuvres. Dans un programme imposé par exemple, il arrive qu'en travaillant une oeuvre dont on ne voulait pas, on finisse par y découvrir des choses que l'on ne soupçonnait pas. Il ne peut y avoir de jeu ou d'interprétation d'une oeuvre si l'on n'est pas touché par celle−ci.

(...)

Quoi qu'il en soit, un interprète doit savoir s'emparer d'une oeuvre. Et en même temps qu'il doit avoir digéré toutes les questions relatives au texte, une fois assimilées, il doit être capable de les oublier. Toujours en sachant pertinemment et précisément ce qu'il fait. C'est toute la question de la liberté d'interprétation.

Il en va de même dans la composition où, peut−être, l'on ne peut se passer d'une certaine forme d'urgence. Mais un compositeur doit aussi posséder un grand savoir faire ; mettre des idées en ordre demande une certaine rigueur.

Un bon interprète doit savoir précisément ce qu'il fait, avec un grand contrôle de ses émotions. Ce qui peut paraître contradictoire. Mais il faut toujours garder la capacité de se laisser aller, tout en restant capable d'être conscient de ce qui se passe.

AGONE −− C'est en quelque sorte le partage entre la rigueur de l'analyse, l'intuition et l'expression.

Laurent Cabasso −− Exactement. Mais l'analyse pouvant être aussi révélée par l'intuition.

Je me pose, justement en ce moment, beaucoup de questions sur ces relations. Par exemple, quand j'écoute l'enregistrement d'un de mes concerts longtemps après qu'il ait eu lieu, je me rends compte de certaines choses dont je n'étais pas conscient lors de l'exécution. Des choses qui, d'ailleurs, sont d'autant plus intéressantes que l'oeuvre a été beaucoup travaillée. C'est très curieux. Elles participent à la perception de la forme.

Lorsque dans une oeuvre un passage m'ennuie, je vais y consacrer plusieurs heures jusqu'à trouver une accentuation qui me satisfasse, un balancement, une carrure, quelque chose qui soit organique. Mais en fin de compte ce qui se dégagera du passage travaillé pourra être étranger à cette recherche.

De même, à cause du trac, je me trouve préoccupé par des problèmes de réalisation : ne pas faire trop de fausses notes (!) ; que ce soit le plus clair possible, etc. Mais lorsque j'écoute le résultat, il s'est parfois passé quelque chose dont je n'étais absolument pas maître. Le travail révèle la forme.

AGONE −− Cela vous sert−il pour retravailler l'oeuvre ?

Laurent Cabasso −− Ce sont des choses que l'on fait spontanément. Et peut−être que de prendre conscience de leur structure interne les détruirait. Voilà pourquoi il faut beaucoup travailler. Il faut passer du temps, délaisser l'oeuvre, la reprendre.

Mais il est aussi arrivé que je doive préparer très rapidement certains programmes de concert. Et ce qui avait l'air tout à fait réussi pouvait être dû à l'urgence de la préparation, à cette concentration dans le travail.

J'ai beaucoup joué les *Kreisleriana* ; et quand je les jouais trop souvent, je les jouais mal, parce que cela devenait automatique. Il faut garder la capacité d'être ému. Parce que dans le travail, on retire cela. Quand on a beaucoup travaillé une oeuvre, quelque chose de l'ordre de l'immédiateté disparaît ; c'est une relation en perpétuel mouvement.

De même, la relation au public est très privilégiée. Je suis tout à fait sensible à la qualité du silence ; quand je perçois une certaine « vibration », cela m'engage plus encore à transmettre mes idées et mes sensations.

AGONE −− Ces « vibrations » sont−elles de même nature quand on joue une oeuvre classique ou une oeuvre contemporaine ?

Laurent Cabasso −− Oui, à partir du moment où une oeuvre est défendue avec enthousiasme, avec ferveur ; c'est là l'importance de l'interprète.

(...)

AGONE −− Vous rapprocheriez les *Chants de l'aube* (2) d'oeuvres contemporaines ?

Laurent Cabasso −− Oui, c'est une oeuvre très moderne. Certains disent que c'est moderne parce que Schumann ne savait plus écrire, qu'il « n'avait plus sa tête ». Personnellement, je ne le crois pas.

Dans un autre genre, la *Grande fugue* de Beethoven est aussi difficile à écouter qu'une oeuvre du XXe siècle. Celui qui n'a pas l'habitude d'écouter de la musique du XXe siècle aura du mal à écouter la *Grande fugue*. C'est une oeuvre visionnaire ; bien sûr, c'est toujours une mélodie, mais une compliquée, qui ne se chante pas. Certaines pièces de Bério, par exemple, passeraient mieux.

AGONE −− À propos d'affinités entre oeuvres classiques et contemporaines, j'aimerais vous lire ce passage d'un texte de Claude Helffer :

Je prends, comme exemple, le premier mouvement de la *Première Sonate* de Boulez. Opposer les parties de résonance à celles de piano percuté n'offre pas de difficulté autre que technique. Mais on peut aligner les premières mesures avec la plus grande exactitude rythmique et même dynamique [...] sans que cela ait un sens. Si, au contraire, on considère la première mesure et le début de la seconde comme un "antécédent" (c'est−à−dire l'équivalent d'une question), la fin de la deuxième, la troisième et la quatrième comme un "conséquent" (la réponse!), tout me semble s'éclaircir et on entend ainsi un discours musical qui s'articule comme les quatre premières mesures de la *Troisième Ballade* de Chopin. (3)

Laurent Cabasso −− C'est une réflexion que je me faisais alors que je travaillais la *Septième Sonate* de Prokofiev. Quand j'ai abordé cette oeuvre je n'y comprenais rien et j'essayais au maximum de la rapprocher de quelque chose de classique. Après, cela finit par devenir un langage aussi clair qu'une sonate de Mozart.

Quand on joue une oeuvre, même la musique la plus compliquée du monde, on doit essayer de raconter l'histoire la plus simple possible. D'une certaine manière, c'est cela travailler.

Je me souviens toujours de la première page des éditions de travail de Cortot : « travailler non seulement le passage difficile, mais la difficulté elle−même, en lui restituant son caractère le plus élémentaire ». Ceci vaut également pour la compréhension d'une oeuvre. Il faut regarder les choses le plus simplement possible, et pour cela y passer du temps, vivre avec elle et y penser sans cesse. C'est ainsi que l'on finit par s'approprier une oeuvre.

(...)

Laurent Cabasso −− Pour revenir à l'interprétation des *Kreisleriana*, dans la dernière pièce, il est écrit « *Schnell und spielend* » (rapide et en jouant). C'est quelque chose que je n'arrive pas à comprendre. C'est pour moi une pièce qui représente la mort. Je la rapprocherais d'ailleurs volontiers de la dernière pièce du *Voyage d'hiver* de Schubert, avec ces quintes à la main gauche. C'est quelque chose d'obsessionnel, de macabre, qui tourne et revient sans cesse (comme la mort sur son cheval). De plus, dès qu'un élément mélodique apparaît, il est interrompu par cet élément sarcastique. Finalement, il y a là un problème d'interprétation entre ce que je ressens et ce que Schumann a écrit.

(...)

Sur la question des influences dans l'interprétation, la plupart des oeuvres que l'on aborde aujourd'hui ont été très jouées et entendues, ne serait−ce qu'à travers le disque. Nous nous trouvons donc influencés dès le début. Lorsque l'on travaille une oeuvre, on peut la connaître dans une certaine version ; y revenant longtemps après notre perception est complètement changée −− ce qui est rassurant ! Notre regard n'est ainsi jamais neuf.

(...)

Il est en outre intéressant d'étudier les cycles de l'histoire de l'interprétation. Les interprètes du début du siècle prenaient toute liberté avec les textes ; ils ne gardaient quasiment que les notes ! Il est vrai qu'ils avaient subi les excès du XIXe siècle, qui a produit de grandes choses et en a aussi détruit beaucoup (certains opéras de Mozart furent découpés en cinq ou six actes). Dinu Lipati, bien sûr, mais aussi Edwin Fischer, qui était un musicien rigoureux, réagirent face à ces pratiques. On a commencé à s'intéresser beaucoup plus aux oeuvres classiques antérieures au XIXe siècle. Cette très longue période a duré jusqu'à des pianistes tels que Maurizio Pollini.

Dans la période suivante, celle que nous vivons, l'affirmation des personnalités prime à nouveau ; ce qui finit par devenir irritant.

Personnellement, je me reconnais d'avantage dans l'époque précédente ; je serais plutôt « arrière−gardiste » (si je puis dire). Je trouve que l'on a été un peu loin.

Je crois que c'est ce qui va être « différent » qui intéresse les gens.

AGONE −− Paradoxalement, sans « différences », il n'y a pas non plus d'originalité ; voudriez−vous dire que ces musiciens essaient d'affirmer une différence d'image, pour produire un certain effet ?

Laurent Cabasso −− Oui, c'est cela. Certains se servent de la musique pour se mettre en avant. Au contraire, un pianiste comme Sviatoslav Richter parle de cette volonté de s'effacer. C'est pourtant une très forte personnalité, mais parce qu'il a un monde intérieur très fort.

Finalement, une bonne interprétation consiste en la conjonction de deux composantes : une personnalité et une oeuvre qui fusionnent (et non pas une personnalité se calquant sur une oeuvre).

Je me sens très proche des classiques. Jouer Mozart, Haydn et Bach me paraît fondamental. C'est ce qui va nous permettre d'aborder, avec ce qu'il faut de rigueur, des oeuvres qui demandent une plus grande liberté. La connaissance du *style* est importante ; il faut avoir beaucoup travaillé ces compositeurs là pour pouvoir ensuite réussir à rester maître de son discours, sans que cela devienne complètement débridé −− comme par exemple dans une oeuvre romantique.

L'énergie dans le jeu, l'engagement sont des paramètres importants. Lorsque l'on joue un classique, il faut rester toujours maître de ses émotions. Il en va de même pour une oeuvre romantique, sauf que l'on peut cette fois laisser sortir l'énergie. Il faut libérer cette énergie pour pouvoir ensuite revenir aux classiques.

AGONE −− Finalement, interpréter des oeuvres classiques, romantiques, du début du siècle ou plus contemporaines, n'est−ce pas toujours organiser l'énergie, mais de façons très différentes ?

Laurent Cabasso −− Oui, en partie. Personnellement, j'ai besoin d'alterner les oeuvres où l'énergie se libère et celles qui la contiennent ; afin de ne jamais jouer sur la rétention.

AGONE −− À quel moment êtes−vous satisfait d'une interprétation ?

Laurent Cabasso −− Lorsque je sens que l'expression musicale et le discours sont authentiques, qu'il sont régis par une sorte de logique interne. Dès que l'on constate la présence d'éléments surajoutés, cela ne fonctionne plus.

Pris dans une difficulté d'interprétation, on va vouloir *mettre en lumière* quelque chose, *timbrer* telle phrase. Mais cela finit par se voir ; l'interprétation perd alors de son naturel. Il faut maintenir un équilibre entre volonté et absence de volonté, sans que les idées soient visibles. Lorsque l'on joue, il faut se dédoubler complètement : être spectateur et acteur.

AGONE −− Diriez−vous du travail d'interprétation qu'il est un « achèvement dans l'inachèvement sans cesse » ?

Laurent Cabasso −− Dans la mesure où l'on peut considérer qu'une interprétation est achevée ! Personnellement je ne l'ai jamais senti.

Je joue beaucoup de musique de chambre, notamment avec la violoncelliste Sonia Wieder−Atherton. Il nous arrive évidemment de reprendre des oeuvres que nous avions déjà beaucoup travaillées. Sur un texte que l'on a déjà parcouru peut−être cinquante fois, on découvre toujours de nouvelles perspectives. C'est un peu comme dans les études du Talmud, où l'on ne cesse pas de tirer du texte de nouvelles significations. Vue sous cet angle, on peut considérer l'interprétation comme un inachèvement perpétuel.

J'ai assisté un jour à un concert, à Paris, de l'ensemble Amadeus. Ils ont joué entre autres choses le *Quatuor en sol mineur* pour piano et cordes de Brahms. Il y avait Norbert Brainin au violon et Georges Pludermacher au piano. Quand ils ont attaqué le finale de ce quatuor, je me suis dit que Brahms l'avait composé pour l'entendre ainsi. C'était ça. C'était « exact ». Il y avait une véritable cohérence, une unicité. Mais peut−être étais−je le seul dans toute la salle à les avoir éprouvées ; j'étais complètement subjugué. C'est ce que j'attends d'une interprétation.

Paris, 5 janvier 1992,

Propos recueillis par Serge Dentin.

Notes

1. *Kreisleriana,* de Robert Schumann, composé au printemps 1838.

2. *Gesänge der Frühe,* Opus 133, de Robert Schumann, composé en octobre 1853. Schumann écrivit à son éditeur F. W. Arnold : « Je ne désire pas faire paraître les *Fughettes* (opus 126) en raison de leur caractère essentiellement mélancolique et je vous propose à la place une autre oeuvre, terminée il y a peu, intitulée *"Gesänge der Frühe",* à savoir cinq pièces caractéristiques pour le piano dédiées à la poétesse Bettina. Ce sont des compositions qui décrivent les sentiments éprouvés à l'approche du matin, mais plutôt comme expression des émotions que comme peinture ».

3. Claude Helffer, in « Le Texte et la note ».

Agone 5 et 6

Entretien avec Cécile Le Prado

Le Prado Cécile

Entretien avec Cécile Le Prado

Le plus, le mieux que l'on puisse semble−t−il faire (cherchant à donner une preuve d'amour) est de laisser de la place autour de n'importe qui, de n'importe quoi.

John Cage

L'installation dans un territoire réitère la cosmogonie. Tout établissement humain répète la création du monde.

Mircea Eliade

Plus la reproduction de l'objet naturel s'éloigne par ses dimensions de la réalité, plus il revêt un caractère magique et mythique.

Rolf A. Stein

AGONE −− J'aimerais vous lire le passage d'un texte de Yves Bonnefoy concernant la poésie de Mallarmé :

La musique des sons ne prétend pas être l'avènement de la réalité à soi−même, la renaissance en esprit de cette Nature à laquelle "on n'ajoute pas", dit Mallarmé. Elle ajoute, résolument, au donné du monde, et de ce fait même, d'ailleurs, elle peut d'autant mieux en refléter l'unité au sein de ses propres structures, et en rêver la Raison autant qu'en imiter les déchirements. (1)»

On trouve dans votre travail de composition un rapport très privilégié avec les lieux, qui constituent votre matière première. La musique que vous composez à partir de ceux−ci ajoute−elle quelque chose ? Y a−t−il pour vous une « musique des lieux » avant la musique des sons ?

Cécile Le Prado −− Il n'y a pas pour moi différentes sortes de musiques. Il y a des choses qui, en leur état, présentent déjà une donnée musicale parce qu'elles ont une forme propre, une structure propre, une qualité d'organisation, des qualités de matière. Des qualités de développement, de positionnement dans l'espace ; d'existence. Ces qualités peuvent être contenues dans certains lieux, certains espaces, au travers des données sonores qui les « habitent » naturellement. C'est là une première musique. Intervenir ensuite sur ces données de timbre, de morphologie, d'agencement, etc., permet de révéler d'autres facettes musicales ; et ces possibilités sont multiples, sans fin. Ce sont alors d'autres musiques, provoquées, fabriquées.

De plus, la perception que l'on a d'un événement sonore ou musical est très subjective, en perpétuel changement −− en tout cas je l'espère. On n'en reste pas à une seule appréhension d'un morceau ; on ne l'entend jamais de la même manière. Quand on intervient à différents titres, soit dans l'enregistrement, soit dans le retraitement, il y a une (des) musique(s) qui sort(ent). Il y a une autre manière, un autre éclairage ; un autre imaginaire. Il s'agit donc peut−être de faire éclore des choses qui sont intrinsèquement contenues, de les faire sortir, et d'essayer de ne pas refermer sur seulement une lecture, seulement une qualité de matière, une interprétation, mais d'essayer d'élargir toujours, d'ouvrir des portes. De plus, la musique que je fais prend appui concrètement −− sans faire de jeux de mots −− sur des sons qui existent déjà. Le point de départ qui est celui de la feuille de papier n'est pas tout à fait le même que le mien.

Je crois qu'il n'y a pas de respect non plus, au sens d'une « vérité » qui est donnée par la musique des lieux. On peut tout se permettre ici. Elle n'est pas intouchable, elle a besoin d'être confrontée à d'autres choses. Comme le reste, elle est vulnérable, en mouvement. Peut−être les situations intéressantes dans lesquelles on peut se trouver en tant que compositeur, viennent−elles quand on a trouvé le point de dialogue possible avec ces choses étrangères ; ce qui est souvent assez perturbant, et donc intéressant.

AGONE −− Dans l'entretien publié par le catalogue de *Sites Choisis* , vous parlez de vous « imbriquer avec ce qui existe déjà (2)». Retrouver, donc, une organisation, une structuration propre du lieu ; « comprendre » sa propre organisation −− et peut−être alors interpréter le moins possible ! Le lieu vit sa propre vie, et la musique doit entrer en résonance avec le lieu. Il s'agit de faire en sorte que la musique, avec son organisation propre, sa vie propre, puisse coïncider, rencontrer le lieu, redonner vie au lieu, à ce que l'on pourrait appeler l'« histoire de l'espace ». Est−ce une forme de réincarnation ? Redonner vie à ce qui était non pas mort, mais en hibernation prolongée, en sommeil profond ?

Cécile Le Prado −− Il s'agit effectivement de révéler des choses qui ne sont pas présentes à la première lecture, ce qui ne veut pas dire non plus les rendre apparentes ; mais plutôt de s'imbiber de différentes lectures, de différentes images, de différentes couches, qui sont déjà présentes dans ce lieu. Sans doute est−ce de l'interaction entre ces couches, entre ces événements naît encore quelque chose d'autre. En ce sens, ce n'est pas une exacte réincarnation ; c'est une naissance. Ce n'est pas faire ressortir la « vérité » d'un lieu (ce qui s'est passé réellement) ; c'est beaucoup plus abstrait. C'est une interprétation à différents niveaux. Des choses assez inexplicables se passent, qui ont trait à l'intérêt que l'on peut porter au lieu : pourquoi ce lieu, pourquoi pas un autre ? Cette expérience là −− que l'on n'explique pas plus qu'un coup de coeur −−, une fois vécue, reste la question de notre interprétation du lieu : pourquoi va−t−on aller fouiller dans telle ou telle partie de l' « histoire » (au sens très large) de ce lieu ? Cela peut être une histoire actuelle ; celle des événements sonores qui l'habitent encore. Ce sont peut−être des choses qui renvoient à un imaginaire, à des événements qui ont pu

s'y passer. C'est ce qui alimente toutes les petites histoires que l'on se fait après.

Ne me plaçant pas d'un point de vue scientifique, quand je pars faire une collecte d'éléments sonores, c'est toujours dans le but de n'en prendre qu'un infime fragment, en étant consciente que je me permets de taillader allègrement dans ce que le lieu me propose, c'est−à−dire d'en faire effectivement une interprétation, une lecture : une envie inexplicable d'avoir telle circulation, tel niveau sonore, telle qualité de matière qui vienne de là plutôt qu'ailleurs ; d'avoir une sensation d'insécurité, ou plutôt de chaleur, etc., en composant avec mes propres matières sonores, les sons ambiants, et ce que renvoient les lieux, l'architecture.

Cela ne s'arrête pas ici. L'auditeur se déplaçant dans le lieu, il y a encore mille interprétations possibles, mille façons de comprendre ce que l'on va entendre dans le site. Il y a continuellement des regards qui ne sont pas fixés, qui peuvent être aussi valables les uns que les autres : c'est ce que je défends. Un même matériau de départ −− ce pourrait être une écriture −− peut donner lieu à des choses différentes, contradictoires, et avoir autant d'intérêt.

AGONE −− Les instrumentistes ont un texte, et doivent s'imprégner de toute une série de choses pour en tirer une interprétation. Pour vous, c'est un peu pareil, dans un autre contexte. Il y a imprégnation, mais dans un lieu, et qui doit être retranscrite en sons. Les instrumentistes possèdent des éléments objectifs, qui sont le texte d'un compositeur, le contexte historique ; de votre côté, il y a le lieu et son histoire. Il y a bien interprétation dans les deux cas. Mais, quand vous retravaillez la bande, il s'agit là d'un réel travail de création.

Pourriez−vous nous parler de ces deux aspects : celui des sons « objectifs » des lieux que vous investissez ; celui de la recomposition. Comment retravaillez−vous les sons ?

Cécile Le Prado −− Je prends en main des sons qui parfois existent encore sur les lieux. Dans d'autres cas, il s'agit d'une espèce de « reconstitution ». Par exemple, en ce qui concerne les peausseries de Niort, il est évident que je ne pouvais pas réentendre les sons (mythiques) de foulons. Je suis allée dans une peausserie en activité ; automatisée elle ne possède donc plus les mêmes qualités, les mêmes particularités sonores.

Dans certains cas, une idée des sons qui ont pu vivre dans ce lieu là me renvoie à des éléments que je peux enregistrer moi−même. Il ne s'agit pas que l'auditeur reconnaisse nécessairement la provenance et la source des sons. Ce qui a de l'importance pour moi n'en a sans doute absolument aucune pour la plupart des auditeurs. Ils ne l'entendront pas. Par contre, je m'alimente ; j'ai besoin de m'attacher à des raisons particulières, à des choses qui dans mon histoire m'amènent vers tel ou tel son, tel ou tel traitement.

Il y a dans le choix des sons, des éléments que je découvre comme s'ils n'étaient absolument pas prévus et que je prends comme tels. Même s'ils sortent du contexte premier, à partir du moment où ils sont pris, où ils

vivent dans un cadre qui a un lien direct avec ce que je cherche, je considère qu'il y a eu interférence. Cette raison est suffisante pour que je les garde.

Je ne travaille ni la lumière ni l'image réelle. Mais je sais que tout élément extérieur à la prise de sons est toujours très important. Dans certains cas, il y a transplantation : lors d'un travail sur l'eau qui a fait l'objet d'une installation dans un parc, aucun élément sonore ne venait de cet endroit. J'avais enregistré, dans une usine de traitement d'eau, des sons de jets de pression, avec les résonances internes de conduits souterrains; dans le jardin il n'y avait rien de tel.

J'aime bien me laisser faire par le son, qu'il me fasse découvrir des choses que je n'avais pas prévues ; et qu'au cours du traitement, la matière même me guide vers la transformation. D'ailleurs, c'est une chose sur laquelle je me pose actuellement certaines questions. Les machines sont très prolixes en sons : d'un petit élément sonore peut ressortir une grande quantité d'effets. Quelquefois, je m'y laisse trop prendre, et j'obtiens quelque chose qui a perdu de sa particularité, qui a pris la « couleur » de la machine ; ce qui ne m'intéresse pas. Je me laisse trop envahir. C'est un point où il n'est pas facile de lutter. Mais c'est avant tout une question de décision que l'on doit prendre avant pour ne pas se laisser « emmener ailleurs ». Il est intéressant de se laisser emporter, mais il y a des limites, qui ne sont ni morales, ni celles des règles d'harmonie : je ressens une certaine fragilité comme si l'essentiel du propos était perdu.

AGONE −− Après ce travail d'imprégnation, d'analyse des lieux, sentez−vous une direction précise vers laquelle vous voulez aller ? Une direction que vous ne voulez pas « lâcher », en quelque sorte ?

Cécile Le Prado −− Il y a une chose que je ne veux pas lâcher : dans les traitements, dans la structure que je vais réaliser, une image vivante doit s'en dégager ; une image qui soit le plus riche possible afin que les gens l'entendent.

AGONE −− Une image ?

Cécile Le Prado −− Au sens où c'est un événement qui ne doit pas être mort, qui puisse encore être transformé par la perception et par les événements sonores extérieurs. Je suis intéressée par la possibilité laissée à l'auditeur de n'entendre qu'une partie des choses qui ont besoin d'être investies pour se transformer. Un peu comme l'emboîtement des poupées russes.

Il y a aussi la question de l'adéquation de l'écriture à la conception et au choix d'architecture. Il faut que cette adéquation soit très forte par elle−même et du fait de son rapport à l'espace. Il ne faut pas que ce soit simplement la spatialisation d'une pièce musicale dans un lieu extérieur −− comme on pourrait le faire dans une salle de concert. Il faut trouver quelque chose qui dépasse cette simple coloration, ou mise en valeur des

lieux, qui ne soit pas une simple décoration ; rechercher une adéquation entre les choix de temps, d'espace et de mouvements.

AGONE −− Vous opérez une spatialisation du son et donc, finalement, une spatialisation du temps. La musique n'est plus simplement temporelle, mais elle ramène le temps à l'espace. Une polarisation de l'espace y est effectuée.

Cécile Le Prado −− C'est une question classique que de s'interroger sur ce qui est de l'ordre de l'espace dans la musique. Cette question est encore valable, même si la forme de ma musique est différente des autres.

Personnellement, je me pose surtout la question du mouvement. Ce que je cherche, quand je dissimule les haut−parleurs, c'est d'éviter que la perception du son soit réduite par une focalisation sur un point de diffusion ; ce qui est un point de technique et donc pas très intéressant. L'attirance ne doit pas être liée au regard mais au mouvement, au déplacement des masses sonores. Quand je me déplace dans l'espace, je passe au travers de masses. C'est l'idée de se faire transpercer, entortiller par une colonne de sons, qui m'intéresse.

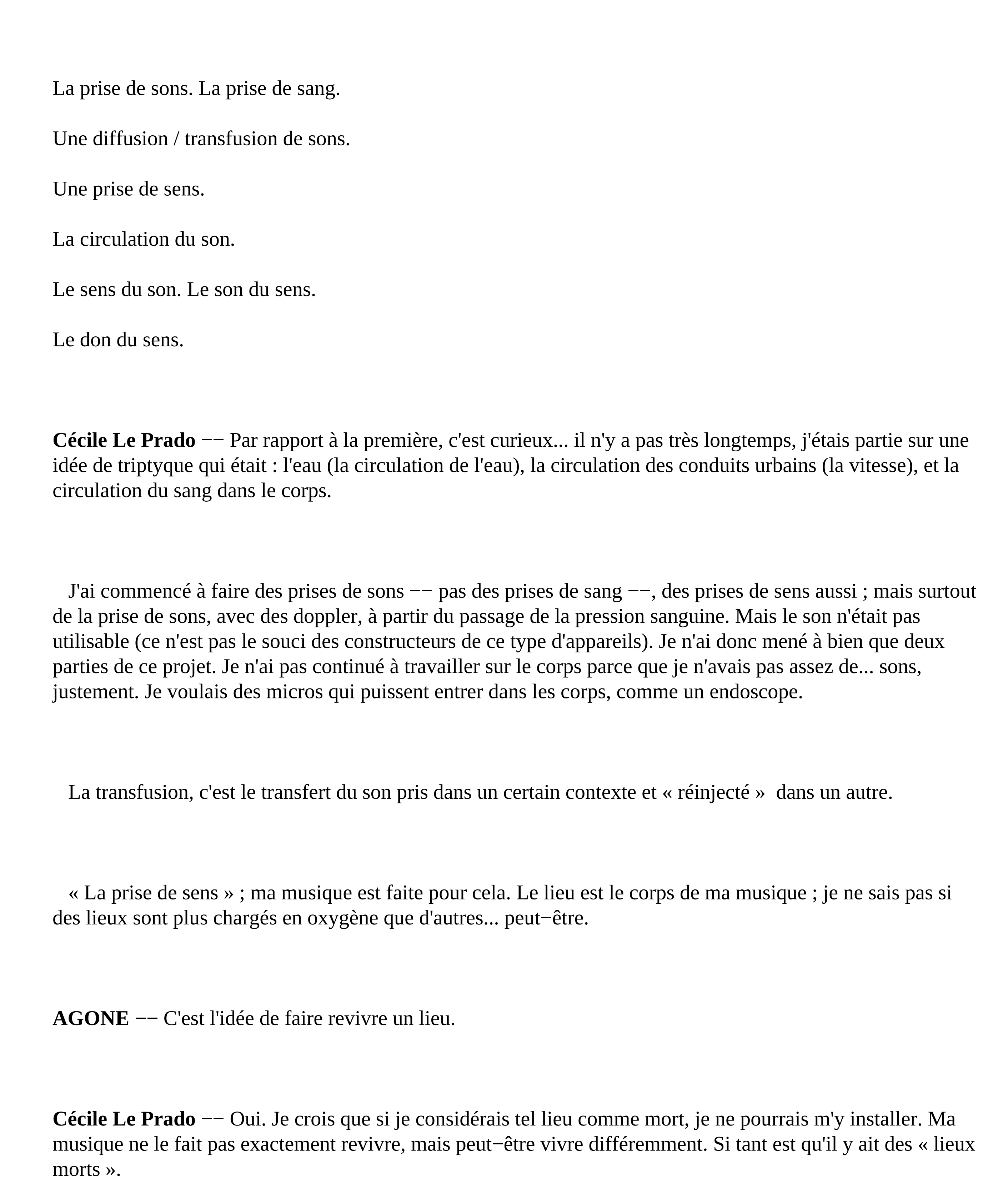
Par exemple, certains auditeurs parcourent l'espace en courant ; en dehors du côté « gag » de voir les gens tourner en rond, j'aime ce rapport à l'espace. Des blocs entiers se déplacent, des choses sont entassées ; il y a des couloirs et des tracés. Sachant que le son n'est pas non plus aussi directionnel que je voudrais l'avoir, c'est une organisation spatiale variable. Mais on peut quand même travailler sur des formes très précises.

AGONE −− Plutôt que d'une géométrie sonore, qui fait penser à quelque chose de statique, ce seraient plutôt des potentiels, des tendances ; des choses plus mouvantes, des points d'attraction, ou des seuils : une dynamique.

Cécile Le Prado −− Il y a des forces qui provoquent soit telle stabilité, soit telle mobilité. De plus, je crois qu'un lieu, une architecture, un paysage ont par eux−mêmes des lignes de force internes, des angles morts, des endroits excessivement denses. La musique joue avec un support qui est loin d'être neutre. Il s'agit justement de trouver des points intéressants, des points de fracture ou de détournement, des accélérations de mouvements. Cela se fait par approches successives.

(...)

AGONE −− J'aimerais vous faire réagir par rapport à quelques homophonies :



La prise de sons. La prise de sang.

Une diffusion / transfusion de sons.

Une prise de sens.

La circulation du son.

Le sens du son. Le son du sens.

Le don du sens.

Cécile Le Prado −− Par rapport à la première, c'est curieux... il n'y a pas très longtemps, j'étais partie sur une idée de triptyque qui était : l'eau (la circulation de l'eau), la circulation des conduits urbains (la vitesse), et la circulation du sang dans le corps.

J'ai commencé à faire des prises de sons −− pas des prises de sang −−, des prises de sens aussi ; mais surtout de la prise de sons, avec des doppler, à partir du passage de la pression sanguine. Mais le son n'était pas utilisable (ce n'est pas le souci des constructeurs de ce type d'appareils). Je n'ai donc mené à bien que deux parties de ce projet. Je n'ai pas continué à travailler sur le corps parce que je n'avais pas assez de... sons, justement. Je voulais des micros qui puissent entrer dans les corps, comme un endoscope.

La transfusion, c'est le transfert du son pris dans un certain contexte et « réinjecté » dans un autre.

« La prise de sens » ; ma musique est faite pour cela. Le lieu est le corps de ma musique ; je ne sais pas si des lieux sont plus chargés en oxygène que d'autres... peut−être.

AGONE −− C'est l'idée de faire revivre un lieu.

Cécile Le Prado −− Oui. Je crois que si je considérais tel lieu comme mort, je ne pourrais m'y installer. Ma musique ne le fait pas exactement revivre, mais peut−être vivre différemment. Si tant est qu'il y ait des « lieux morts ».

Sur le « sens du son » et le « son du sens », je pense à l'essence du son et les sens du son, aux sens mis en réaction par les sons. Des sons ont un sens par rapport au lieu, d'autres pas. Ce qui n'est pas forcément du

réalisme...

AGONE −− Dans le même entretien, vous dites : « ce lieu est là, il existe sans moi ». Mais ce qui « existe » −− disons indépendamment de notre regard−− ce sont des objets matériels, des éléments « morts ». S'il y a vie, il y a relation. Cette relation est donnée par l'histoire des lieux, par la mémoire et par notre façon de comprendre cette histoire. S'il n'y avait pas eu un personnage vivant −− en l'occurrence Tolbecque, luthier au Fort Foucault −− aurait−il été possible pour vous de composer quelque chose ? Par exemple, pourriez−vous travailler à partir d'un lieu géographique, d'un plissement géologique, d'une faille ?

Cécile Le Prado −− Cela m'amènerait à travailler de manière encore plus rigoureuse, et plus abstraite −− ce qui serait intéressant. Il n'y aurait plus que cette problématique des forces d'attraction et de répulsion, de cinétique, de transformation de matière. Et en ce sens, je crois que c'est peut−être la manière la plus directe de s'éloigner de toute tendance, de toute attirance, du décoratif, de l'anecdotique ; de n'en garder que la substance importante.

Il y a toujours une porte de sortie qui, dans un premier temps, doit faciliter le travail (ou sécuriser) : utiliser des éléments d'histoire, des parties anecdotiques, sans prendre la distance de n'en garder qu'une ligne, qu'une infime petite chose qui contiendrait en elle−même tout cela. Dans un travail sur une faille (ou encore sur l'horizon), je crois que ce serait comme enlever tout parachute, travailler véritablement dans l'abstraction.

AGONE −− Avec en plus, la question d'un autre temps, d'une autre échelle ; ramener par exemple le temps géologique à un temps humain...

Cécile Le Prado −− Oui. Mais pour le moment cette question ne s'est pas posée en tant que telle.

AGONE −− La musique vient−elle redonner un temps au lieu ?

Cécile Le Prado −− Un autre temps. Parce qu'elle a son propre temps. Elle vient lui donner un autre espace−temps.

AGONE −− Parce qu'il l'aurait perdu, pris dans d'autres espace−temps dans lequels il aurait été plongé ?

Cécile Le Prado −− Non. De toute façon, je pense qu'un lieu daté a eu plusieurs espace−temps. Moi, je viens le contraindre. Mais ce n'est pas retrouver celui qu'il aurait perdu, c'est en faire jaillir un nouveau.

En outre, si je prenais une bande pour la faire revivre dans un autre lieu, je ne pourrais pas la faire exister dans le temps de la même manière. On ne peut pas plaquer un schéma d'espace−temps, de déplacements, qui sortirait d'un lieu pour le mettre dans le jardin d'en face. Par contre, il faut une mobilité de l'espace−temps, avec des moments de compression et des moments d'extension.

Un autre phénomène a lieu quand on fait des réglages : une tendance à faire baisser l'intensité sonore à chaque écoute. Un mois après l'inauguration, j'ai encore l'impression que le volume est trop fort, que la pièce ressort encore trop. Je pourrais peut−être aller jusqu'à la disparition de la pièce au fil du temps. Petit à petit le niveau des petites traces sonores deviendra de plus en plus faible et peut−être enfin, ces traces seront absorbées par le site. Un phénomène de disparition complet de la pièce qui ne voudrait pas dire « mort » , mais une strate supplémentaire dans la mémoire du site.

AGONE −− Cela fait penser à une irruption volcanique. Un volcan qui tout d'un coup se réveille, vit pendant un moment, et s'éteint à nouveau.

Cécile Le Prado −− Lorsque la pièce musicale est diffusée de manière successive, l'intervalle entre les deux « irruptions » est souvent difficile à trouver, comme la remise à « l'étale » avant de reprendre le mouvement. La cohabitation avec le site est fragile, et elle peut devenir triviale si un bon rythme entre l'espace initial et l'espace habité n'est pas trouvé. Une relation intime est entretenue avec le lieu, une certaine mise à nu, un rapport passionnel.

Paris, le 6 janvier 1992.

Propos receuillis par Serge Dentin.

Notes

1. Yves Bonnefoy, « Mallarmé : la musique de l'intellect », in Pierre Boulez, *Éclats*(Éd. du Centre Georges Pompidou, 1986).

2. « Follia », Entretien avec Cécile Le Prado, par Philip de la Croix, in *Sites choisis − Chosen sites* (Catalogue de l'exposition, juin−septembre 1991, Ville de Niort−Ministère de la Culture).

Agone 5 et 6

Les opinions esthétiques de la famille Galilei

Canguilhem Philippe

Les opinions esthétiques

de la famille Galilei

« Galilée critique d'art » : c'est en ces termes que le célèbre historien de l'art Erwin Panofsky intitulait il y a plus de trente cinq ans une fascinante étude consacrée aux opinions esthétiques du savant florentin ; un an plus tard, dans le compte−rendu qu'il faisait de l'ouvrage, Alexandre Koyré, le grand spécialiste de Galilée l'astronome, lui en reprochait le titre « trop étroit, et qui ne laisse même pas soupçonner le sujet véritable, et donc l'importance et l'intérêt capital de son remarquable travail. Il aurait dû, tout au moins, le faire suivre d'un sous−titre : *Attitude esthétique et pensée scientifique chez Galileo Galilei* (1)».

Les thèses développées par Erwin Panofsky s'appuient sur deux sources : la lettre du 26 juin 1612 que Galilée envoya à son ami peintre Cigoli, dans laquelle il exprime ses opinions sur les mérites relatifs de la sculpture et de la peinture, ainsi que les fameuses *Considerazioni al Tasso*, un essai manuscrit qui compare la poésie de l'Arioste à celle du Tasse, dans lequel Galilée prend très clairement position en faveur du premier des deux auteurs (2).

Comme le rappelle très justement Erwin Panofsky dans son article, il n'est pas surprenant que Galileo Galilei nous ait laissé des écrits esthétiques, car il a grandi dans un milieu « plus humaniste et artistique que scientifique (3)».

Je voudrais m'arrêter quelques instants sur cette affirmation, pour la compléter et la corriger −− en partie du moins. Galileo est connu aujourd'hui comme mathématicien, physicien et astronome, mais il fut aussi peintre, musicien et poète à ses heures. Son premier biographe, Vincenzo Viviani, témoigne de ses dons artistiques au début de son *Racconto istorico* (1654) de la façon suivante : « La musique pratique était un de ses loisirs favoris, et en particulier le jeu des instruments à clavier et du luth avec lequel il parvint à tant d'excellence, grâce à l'exemple et à l'enseignement de son père, qu'il se trouva plusieurs fois en compétition avec les premiers professeurs de cette époque à Florence et à Pise, possédant sur cet instrument une grande richesse d'invention, et arrivant même à dépasser son père par la grâce et la facilité de son toucher ; il conserva toujours cette suavité d'exécution, et ce jusqu'à ses derniers jours. Il se divertissait aussi avec un grand plaisir et un profit admirable à dessiner ; et il eut en cet art un génie et un talent si grands qu'il avait l'habitude de dire

à ses amis que si on lui avait donné la possibilité de choisir son métier à cette époque [c'est−à−dire dans sa jeunesse], il aurait choisi la peinture sans la moindre hésitation. Et à dire vrai, son penchant pour le dessin lui fut par la suite si naturel et si profond, et il y acquit avec le temps un goût si exquis, que les jugements qu'il prononçait sur les peintures et les dessins étaient préférés à ceux des premiers et plus grands professeurs, comme Cigoli, Bronzino, Passignagno et Empoli, et d'autres célèbres peintres de cette époque, qui étaient tous ses amis, et qui lui demandaient souvent son opinion sur l'agencement des histoires, la disposition des personnages, les perspectives, les couleurs, et sur tous les autres éléments concourant à la perfection de la peinture, reconnaissant en Galileo un goût parfait et une grâce surnaturelle dans ce noble art qu'ils ne purent retrouver chez aucun autre, fut−il même professeur (4)».

Cette passion pour les arts, et les écrits esthétiques qui en découlent, s'expliquent mieux lorsque l'on connait l'atmosphère dans laquelle a grandi Galileo. Panofsky a raison de souligner que son père, Vincenzo Galilei, fut un musicien et théoricien de la musique réputé, mais il a oublié d'ajouter (et sans doute l'ignorait−il), que le propre frère de Galileo, Michelangelo Galilei, fit une brillante carrière de luthiste à la cour de Munich, à la fois comme interprète et compositeur. Si la personnalité et les oeuvres musicales de Michelangelo présentent un intérêt certain (nous saurons y revenir un peu plus loin), nous n'avons conservé aucune trace d'écrits sur l'art qu'il aurait pu nous laisser, notamment dans l'abondante correspondance qu'il a entretenue avec son frère (5). Par contre, les oeuvres de Vincenzo, le père, méritent une attention toute particulière en ce qu'elles nous dévoilent des rapports étroits avec celles de son fils ainé.

En effet, Vincenzo Galilei fut non seulement *musico pratico* (célèbre luthiste, pédagogue et compositeur de musique vocale), mais également *musico teorico*, auteur en particulier, d'un traité intitulé *Dialogo della musica antica et della moderna* (Florence, 1581) dans lequel il aborde conjointement des problèmes relevant de l'esthétique musicale et d'autres ayant trait à la science musicale −− autrement dit : l'acoustique. D'ailleurs, le rôle qu'il a joué dans l'histoire de cette science est des plus importants : si l'on en croit Stillman Drake, « mis à part le domaine de l'optique, il est difficile de trouver des exemples de découvertes de lois mathématiques antérieures aux travaux de Vincenzo Galilei sur les cordes vibrantes (6)». Certains des problèmes acoustiques soulevés dans le *Dialogo*et approfondis dans les ultimes écrits que nous a laissés Vincenzo seront repris et développés par Galileo bien des années plus tard, dans son dernier ouvrage publié, les *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze* (Leyden, 1638), preuve qu'il était au courant des travaux scientifiques qui avaient absorbé les dernières années de la vie de son père (7). Ainsi, à la place de l'affirmation selon laquelle Galilée a grandi dans un milieu « plus humaniste et artistique que scientifique », il serait plus juste de dire que ce milieu fut « *autant* humaniste et artistique que scientifique ».

Ce ne sont pas les rapports scientifiques qu'ont entretenus Galilée père et fils que je voudrais évoquer ici, mais plutôt leurs opinions respectives sur l'art : grâce au portrait esthétique de Galileo tel que nous l'ont dépeint Panofsky et Koyré (et tel qu'il apparaît à travers sa lettre à Cigoli et ses prises de position sur Le Tasse) et à la lecture des écrits de son père (notamment le *Dialogo*), on s'aperçoit que les sujets esthétiques qui les ont préoccupés, à défaut d'être parfaitement identiques, sont pour le moins extrêmement proches. Il est ainsi possible de comparer leurs opinions dans ce domaine et d'essayer de retrouver les convergences de vue qui caractérisent leurs pensées scientifiques. Plus généralement, cette comparaison permettra d'illustrer les antagonismes esthétiques que l'on trouve à la fin du XVIe siècle et au début du XVIIe siècle en Italie, ainsi que les contradictions internes inhérentes à certains courants artistiques de cette époque, contradictions qui ressurgissent sur l'ambiguïté du sens de certains termes créés par l'histoire de l'art, qui ont servi à qualifier ces mêmes courants −− je fais allusion ici au très controversé « maniérisme ».

« Si l'attitude scientifique de Galilée est réputée avoir influencé son jugement esthétique, celui−ci peut aussi bien être considéré comme ayant influencé ses convictions scientifiques ; pour être plus précis, on peut considérer que le scientifique et le critique d'art ont obéi aux mêmes principes (8)». Ces principes, sur le plan esthétique sont décrits par Panofsky comme un rejet total du maniérisme à travers la défense par Galilée d'un courant (dont son ami Cigoli était l'un des chefs de file) qui prônait un retour aux valeurs de la Haute−Renaissance. Ce mouvement, né entre 1590 et 1615, était incarné par les Carrache, qui se battaient à la fois contre le maniérisme trompeur et le naturalisme brut. Avant d'entrer plus avant dans l'analyse de ses positions sur l'art de son temps, arrêtons−nous un instant sur les fondements de la pensée scientifique de Galilée qui, à la lumière de la phrase citée ci−dessus, ne pourront que nous éclairer davantage sur ses principes esthétiques.

Un des traits marquants de la « révolution scientifique » du XVIIe siècle est son opposition à la philosophie naturelle d'Aristote, et plus généralement à tous ceux qui l'enseignaient et l'appliquaient dans leurs propres ouvrages, les aristotéliciens. Il serait trop long de retracer ici l'histoire de cette lutte (dont Galilée fut l'un des plus célèbres participants), et quelques mots suffiront à en rappeler l'importance. Tout d'abord, il faut souligner que cette opposition à la physique du philosophe grec constitue le point commun de tous ceux qui prirent part à cette désormais fameuse « révolution scientifique » : « Entre 1605 et 1644, se succédant rapidement, parurent en Angleterre, Italie et France des livres qui rendirent caduque la philosophie naturelle d'Aristote enseignée à l'Université. Les auteurs en furent Francis Bacon, Galilée et René Descartes. Le seul véritable accord entre eux était que cette philosophie naturelle n'était pas une bonne science (9)». Ce combat contre les idées d'Aristote et ceux qui les défendaient fut constant chez Galilée et il jalonne l'ensemble de ses écrits. Ainsi, dans son dernier ouvrage, les *Discorsi* de 1638, on peut lire : « Aristote dit qu'un boulet de cent livres tombant d'une hauteur de cent coudées touche le sol avant qu'un boulet d'une livre ait parcouru une coudée. Je dis qu'ils arrivent en même temps. On trouve, en faisant l'expérience, que le plus gros boulet distancie le plus petit de deux pouces. Et derrière ces deux pouces, vous voulez dissimuler les quatre vingt dix neuf coudées d'Aristote. Vous parlez seulement de la petite erreur que j'ai faite, et gardez le silence sur la sienne, qui est gigantesque (10)».

En fait, beaucoup plus que sur les erreurs de sa physique ou sur l'aveuglement de ses partisans, c'est sur les principes mêmes de la science d'Aristote que Galilée se trouve en profond désaccord. Ces principes ont été exposés à l'époque par Jacopo Mazzoni, son ami et collègue à l'Université de Pise, dans un livre qui comparait les philosophies d'Aristote et Platon. Pour Mazzoni, « aucune autre question n'a donné lieu à de plus nobles et plus belles spéculations (...) que celle de savoir si l'usage des mathématiques en physique comme instrument de preuve et moyen terme de la démonstration est opportun ou non ; autrement dit, s'il nous est avantageux ou bien au contraire dangereux et nuisible. (...) Il est bien connu que Platon croyait que les mathématiques sont particulièrement appropriées aux recherches de la physique, ce pourquoi lui−même y eut recours à plusieurs reprises pour expliquer des mystères physiques. Mais Aristote soutenait un point de vue tout à fait différent et il expliquait les erreurs de Platon par son trop grand attachement aux mathématiques (11)».

La célèbre phrase de Galilée, tirée du *Saggiatore*(« l'Univers est écrit en langue mathématique, et les caractères en sont des triangles, des cercles et d'autres figures géométriques ») ainsi que la totalité de son oeuvre scientifique nous montrent fort bien le parti qu'il avait choisi : Platon et la mathématisation de la nature contre Aristote et sa philosophie naturelle.

Ce choix, qui a déterminé ses recherches scientifiques, n'est pas exprimé aussi clairement dans ses écrits sur l'art. Ni Platon, ni Aristote n'apparaissent dans la lettre à Cigoli, pas plus que dans ses considérations sur Le Tasse, mais il est néanmoins possible de dégager les fondements de ses principes esthétiques à travers son aversion pour le maniérisme et son goût pour une peinture qui faisait renaître les idéaux de la Haute−Renaissance, idéaux fondés sur la structure mathématique de la beauté. Platon, encore une fois, lui sert de référence puisque, comme le souligne Panofsky dans un autre ouvrage, « la valeur d'une création artistique se détermine pour Platon comme valeur d'une recherche scientifique, c'est−à−dire en fonction de l'intelligence théorétique et surtout mathématique qui s'y trouve investie (12)». Le scientifique et le critique d'art obéissent donc bien aux mêmes principes, et les références (avouées ou sous−entendues) de Galilée tant pour la science que pour l'art semblent correspondre parfaitement.

Au moment même ou la « révolution scientifique » voit le jour, au début du XVIIe siècle, la musique subit elle aussi de profondes modifications, qui altèrent définitivement la façon dont elle est composée, jouée, chantée et entendue. Cette autre révolution prend ses racines à la fin du XVIe siècle, et elle est rendue possible par la naissance d'une nouvelle esthétique musicale, dont l'un des hérauts les plus virulents n'est autre que le père de Galilée, Vincenzo Galilei. La musique, depuis le Moyen Âge, faisait partie des sept arts libéraux, et était enseignée à l'intérieur du *quadrivium* des sciences du nombre, à côté de l'arithmétique, de la géométrie et de l'astronomie (le *trivium* des sciences du mot étant quant à lui constitué de la grammaire, de la rhétorique et de la dialectique). Or, les nouvelles tendances esthétiques qui apparaissent en Italie à la fin du XVIe siècle, et qui sont exprimées avec force dans le *Dialogo*essaient de rapprocher la musique de la poésie et visent à l'éloigner de la sphère des sciences.

Les règles de composition musicale en vigueur à l'époque de Vincenzo Galilei −− et qui avaient été codifiées à l'époque de la Haute−Renaissance, entre 1500 et 1520 −− étaient fondées sur les proportionsoquant de m'avoir entendu poser la question « Vin mathématiques des intervalles musicaux. Les phénomènes naturels (les sons) étaient décrits et expliqués selon un procédé mathématique tout à fait platonicien, et leur agencement résultait de règles fondées sur la nature, c'est−à−dire gouvernées par les nombres. Pour lutter contre l'absurdité de ces règles et pour rapprocher la musique de la poésie afin de retrouver les effets extraordinaires attribués à l'art musical des grecs de l'Antiquité, Vincenzo Galilei s'appuie sur un auteur qui selon lui exprime le mieux ses opinions esthétiques : Aristote.

En choisissant comme modèle l'auteur que son fils devait combattre toute sa vie, Vincenzo ne constituait pas à proprement parler une exception en cette fin de XVIe siècle. En effet le plus célèbre des textes esthétiques d'Aristote, *La Poétique*, servait de référence à toute discussion sur les arts (avant tout littéraires) à cette période. Délaissée jusque vers 1500, *La Poétique*fut traduite en latin et éditée à partir de 1498, mais il faut attendre le milieu du siècle pour que sa diffusion soit vraiment importante à travers la traduction italienne qu'en fait Bernardo Segni en 1549 et les commentaires de l'oeuvre qui fleurissent en Italie à partir de 1550 (13). L'un des plus célèbres éditeurs et commentateurs de *La Poétique*, Pietro Vettori, qui publie en 1560 ses *Commentarii in primum librum Aristotelis de Arte poetarum*, est en rapport étroit avec l'un de ses anciens élèves, Girolamo Mei, philologue passionné par l'étude des textes grecs anciens, et plus particulièrement ceux qui concernent la musique : c'est ce même Mei qui est à l'origine de la rédaction du *Dialogo* de Vincenzo Galilei, avec lequel il fut en relation épistolaire pendant les dix années qui précédèrent la publication de l'ouvrage (14).

Dans le *Dialogo*, *La Poétique* d'Aristote ne constitue pas une référence centrale, bien que l'idée principale qu'elle présente (la fameuse notion de *katharsis*, ou purgation des passions) soit omniprésente dans la vision que le père de Galilée se fait de la musique. En revanche, le livre VIII de *La Politique*, ou Aristote fait également référence à la *katharsis*, est abondamment cité, utilisé et mis en valeur dans le *Dialogo*. Vincenzo s'en sert avant tout pour critiquer vigoureusement la musique de son époque, comparable, dit−il, à celle qu'Aristote destinait à la plèbe, et qui ne vise qu'au simple divertissement, ne provoquant aucune purgation chez l'auditeur : « Aristote lui−même, philosophe surnaturel, recommande expressément dans les livres de *La République* [*La Politique*] que les enfants, afin qu'ils n'aient pas à l'apprendre une fois devenus hommes, apprennent la musique de façon studieuse, mais pas celle du Théâtre, faite pour satisfaire la plèbe (et qui est quasiment identique à la nôtre), mais plutôt celle qui convient aux nobles de naissance, qui est la vraie [musique] et non la fausse (15)». Un peu plus loin, Galilei se réfère plus précisément au livre viii de *La Politique*, dans lequel Aristote nous affirme que l'on « concède au vulgaire des musiques corrompues tout comme lui, identiques à celles d'aujourd'hui, qu'il admire et vénère tant, et qui n'ont rien à voir avec la vraie nature de la musique (...). Considérez chacune des règles des contrapuntistes modernes indépendamment, ou prenez−les tout ensemble : elles ne tendent à rien d'autre qu'au plaisir de l'oreille, si l'on peut vraiment parler de plaisir (16)». L'extrait choisi par Vincenzo Galilei pour se livrer à la critique de la musique « moderne » se trouve au chapitre 7 du livre VIII de La Politique. Aristote, en effet, nous fait savoir qu'il y a « deux genres de spectateurs, les hommes libres et cultivés d'une part et, de l'autre, le public vulgaire, composé de travailleurs manuels, d'ouvriers salariés ou de gens de la même espèce, (et) il faut accorder aussi à ces gens−là des concours et des spectacles pour leur délassement (17)».

Ainsi, il semble y avoir dès le départ une opposition nette entre Galilée le père et le fils, un désaccord profond qui concerne leurs références culturelles et les principes esthétiques fondamentaux sur lesquels ils fondent leur pensée. Ce à quoi on pourra objecter −− sans doute avec raison −− qu'il est difficile de comparer des domaines aussi différents que ceux du rôle des mathématiques dans les sciences et les arts avec des discours sur la musique des anciens grecs et ses rapports avec la musique italienne du XVIe siècle. Néanmoins, il est indéniable que le nom d'Aristote a dû résonner de façon bien différente aux oreilles du père et du fils Galilei, et si l'on reconnait (et il n'y a aucune raison de ne pas le faire, après avoir lu la brillante démonstration de Panofsky) que, chez ce dernier, « le scientifique et le critique d'art ont obéi aux mêmes principes », l'esthétique de Galileo le platonicien devait être bien différente de celle de Vincenzo l'aristotélicien. D'ailleurs, en entrant un peu plus dans les détails de leurs écrits, il est possible de le vérifier.

Le sujet développé par Galileo Galilei dans sa lettre à Cigoli était loin d'être neuf en 1612 : le débat concernant les mérites respectifs de la peinture et de la sculpture remonte à l'Antiquité, et il a alimenté les discussions artistiques durant toute la Renaissance, étant évoqué par l'ensemble des théoriciens de l'art, de Leone Battista Alberti à Michel−Ange, en passant par Léonard de Vinci et son célèbre *Paragone* (18). Mais Galilée, à travers ce problème, développe une véritable théorie esthétique, originale et intéressante, qui peut se résumer ainsi : la peinture est bien supérieure à la sculpture, car « l'imitation la plus estimable en art sera celle qui représente le relief sur ce qui lui est contraire, c'est−à−dire le plan (19)». Autrement dit, « l'imitation est (...) d'autant plus merveilleuse que les moyens qu'elle emploie sont plus éloignés des choses à imiter (20)».

Après avoir énoncé cette théorie, Galilée l'illustre en l'appliquant à d'autres arts, et le développement le plus long est consacré à la musique. « Un musicien qui nous fait compatir au sort d'un amant en nous chantant et

représentant ses plaintes et ses peines, ne l'admirons−nous pas bien plus que s'il le faisait en pleurant ? et cela parce que le chant est un moyen non seulement inadéquat, mais contraire à l'expression de la douleur, tandis que les larmes et la lamentation lui conviennent parfaitement. Et ce musicien, nous l'admirons plus encore s'il parvient à nous émouvoir en se taisant, en usant seulement de son instrument, et des rudes accords et des accents pathétiques de la seule musique −− et cela parce que les cordes inanimées sont moins aptes à réveiller les mouvements secrets de notre âme que la voix qui les dit (21)».

Deux constatations méritent d'être tirées à la lecture de cette phrase. Premièrement, Galilée soutient tout comme son père que le but de la musique est d'émouvoir l'auditeur. En cela il se conforme à l'opinion dominante de son époque (que Vincenzo était l'un des premiers à formuler), qui affirmait que la musique devait remuer les passions de l'auditeur (*muovere gli affetti*) , et ceci au mépris des règles édictées par les théoriciens du siècle passé. Deuxièmement, Galilée estime que la musique instrumentale est plus apte que la musique vocale à « réveiller les mouvements secrets de notre âme », suivant le principe selon lequel « l'imitation est d'autant plus merveilleuse que les moyens qu'elle emploie sont éloignés de la chose à imiter ».

Or, il se trouve que Vincenzo, dans le *Dialogo*, avait évoqué les rapports entre musique vocale et instrumentale selon une problématique similaire. Ainsi, parlant d'un musicien grec ayant mis un poème en musique, il affirme : « Son oeuvre, avec toutes ses qualités, fut tenue en très grande estime, car [la musique] était adaptée au sujet des paroles avec un très grand jugement, et elle exprimait merveilleusement toutes les émotions (*affetti*) qui avaient été présentées par le poète. Les praticiens d'aujourd'hui ne prennent absolument pas en compte cette chose si importante et principale de l'art de la musique. Et plût à Dieu que leurs erreurs s'arrêtent ici, mais il y a bien pire : toutes les règles et observations qu'ils ont en usage sont directement contraires à bien exprimer les émotions (*affetti*) et les idées (*concetti*) de quelque poème que ce soit (22)».

Par contre, ces « règles et observations » sont parfaitement adaptées à la musique instrumentale, qui se contente de divertir l'oreille et qui correspond à la musique qu'Aristote destinait à la plèbe. D'ailleurs, poursuit−il, « il ne fut jamais dans leur intention [ceux qui inventèrent les règles régissant la musique moderne] de destiner de telles règles à produire une musique avec laquelle on doive exprimer les idées de l'esprit (*il concetto dell'animo*) au moyen de paroles, et avec les émotions (*affetti*) qui conviennent, mais [ces règles étaient plutôt conçues] pour le simple son des instruments artificiels, tant à cordes qu'à vent (23)». Les deux pages qui suivent présentent un réquisitoire féroce contre la musique instrumentale qui ne peut que charmer le sens de l'ouïe, et ce à l'aide « d'un simple morceau de bois concave, sur lequel sont tendues quatre ou si cordes, voir même plus, d'intestin de vil animal, ou d'autre (24)».

Même si Vincenzo Galilei fait référence à la musique instrumentale de son temps, et non pas à toute musique instrumentale quelle qu'elle soit (il affirme en effet, toujours dans le *Dialogo*, que celle des anciens grecs pouvait produire des effets similaires à ceux produits par leur musique vocale), il n'en reste pas moins que, pour lui, la meilleure façon d'émouvoir l'auditeur reste l'expression musicale d'un texte poétique, et la meilleure preuve en est la narration détaillée qu'il fait de la légende d'Arion et du pouvoir de son chant (25).

Vincenzo et Galileo semblent avoir une conception de la musique bien différente, et même, pourrait−on dire, radicalement opposée. Cependant, il est possible de diminuer sensiblement la distance qui sépare le père du fils en faisant appel à des critères purement historiques. En effet, il ne faut pas oublier que la musique instrumentale à laquelle Galileo fait allusion en 1612 n'a rien à voir avec celle que connaissait et pratiquait son père trente ans auparavant. Les graines que Vincenzo avait semées en 1581 avaient poussé tant dans le champ de la musique vocale que dans celui de la musique instrumentale. Comme nous le dit Galileo, un instrument peut nous émouvoir à l'aide de « rudes accords » et d'« accents pathétiques », c'est−à−dire en utilisant un langage qui se sera libéré des règles contraignantes tant vilipendées par Vincenzo.

D'après les mots employés par Galileo, c'est d'un instrument à cordes qu'il s'agit, et les pièces instrumentales auxquelles il pense pourraient très bien être des *toccate* pour clavecin de Girolamo Frescobaldi, ou Michelangelo Rossi, mais −− et ceci pour rester en famille −− il est tentant d'imaginer qu'il ait pu faire allusion aux *toccate* pour luth de son propre frère Michelangelo Galilei, publiées en 1620, mais pour certaines composées plusieurs années auparavant, et que Galileo avait certainement entendues, et peut−être même jouées. Les objectifs esthétiques de Michelangelo, né en 1575, étaient tout autres que ceux de son père et premier professeur, Vincenzo, luthiste célèbre, mais qui ne pouvait pas concevoir une musique instrumentale capable d'émouvoir l'auditeur, de « réveiller les mouvements secrets de son âme ». Les oeuvres de Michelangelo, elles, comportent des « rudes accords » et des « accents pathétiques » qui étaient si nouveaux lors de leur publication, que l'auteur met en garde ses lecteurs de la manière suivante : « Il se trouve dans cet ouvrage nombre de duretés et de dissonances que l'on se gardera de considérer comme des fautes d'impression, car ainsi doivent−elles être (...) (26)». La musique instrumentale dont parlent Vincenzo et Galileo n'est donc pas comparable, et les oeuvres pour luth de Michelangelo sont là pour témoigner du « fossé des générations » qui s'est creusé en peu de temps.

Tout ceci étant dit, et malgré cette explication qui, à défaut de réconcilier Galileo et Vincenzo, peut au moins atténuer la portée de leur désaccord, leur vision de l'art est fondamentalement différente, et je voudrais clore la discussion en revenant une dernière fois à Vincenzo. Le *Dialogo*, oeuvre théorique et polémique, n'explique pas la manière « pratique » d'arriver à retrouver la musique ancienne −− celle de l'Antiquité −− et ses pouvoirs magiques. En revanche, cette préoccupation est présente dans ses derniers écrits théoriques, qui ne furent jamais publiés. Or, dans l'un d'eux, Vincenzo Galilei nous apprend que la déclamation musicale des airs populaires est digne d'imitation car elle se rapproche du langage parlé. En effet, nous dit−il, chanter à la manière des grecs anciens « doit être différent du langage parlé juste assez pour que l'on puisse le distinguer du langage parlé (27)». Cette phrase, à côté de son aspect prémonitoire (car l'opéra naîtra dix ans plus tard de l'invention du parlé−chanté, le *recitar cantando*) brise définitivement les rêves de ceux qui auraient aimé rapprocher les points de vue esthétiques du père et du fils Galilei. C'est une coïncidence vraiment troublante qui fait qu'ils ont exprimé tous deux des opinions radicalement opposées dans une formulation similaire et sur un sujet identique. Pour émouvoir l'auditeur, nous dit l'un, il faut que la musique soit vocale, et que le chant se rapproche le plus possible du langage parlé, alors que l'autre voit dans la musique instrumentale le sommet de l'expressivité, car « l'imitation est d'autant plus merveilleuse que les moyens qu'elle emploie sont plus éloignés des choses à imiter ».

Après ce deuxième constat d'échec −− le père et le fils ne s'entendent ni sur les noms d'Aristote et Platon, ni sur le statut de la musique −− il nous reste à discuter d'un problème sans fin, un sujet si délicat qu'il serait vain de prétendre le résoudre en quelques phrases, mais qui est inévitable lorsqu'on aborde la question des rapports esthétiques entre Vincenzo et Galileo : celui du maniérisme.

Vincenzo Galilei était−il maniériste ? La question, dans le cadre de cette étude, mérite d'être posée afin de faire le tour complet des problèmes soulevés par les attitudes esthétiques de Galilée père et fils. Galileo, on l'a dit, était résolument opposé au maniérisme, et il le montre particulièrement bien dans ses *Considerazioni al Tasso*. Bien qu'il s'agisse d'un essai sur l'art poétique, et non pictural, les références à la peinture y sont si nombreuses que l'ouvrage dépasse le cadre de son objet initial pour devenir un véritable manifeste esthétique. Comme nous l'explique Panofsky, Galilée compare les poèmes allégoriques, comme *La Jérusalem délivrée* du Tasse aux « tableaux à la perspective étrange », que l'on appelle « anamorphoses » qui, pour employer les mots de Galilée, « montrent une figure humaine quand elle est vue latéralement et depuis un point très précis, et qui lorsqu'on l'observe de face, comme on le fait spontanément, ne dévoilent rien d'autre qu'un magma de lignes et de couleurs dont on peut faire ressortir, si l'on fait un effort sérieux, quelques ressemblances avec des rivières, des plages, des nuages et d'étranges formes chimériques ». De la même manière, pensait−il, la poésie allégorique, à moins qu'elle ne réussisse « en évitant même les plus légères traces de contraintes », oblige la « narration normale, originellement pleinement visible et perçue directement », à « s'adapter elle−même à une signification allégorique, perçue obliquement et implicitement comprise » et donc « faisant obstacle, d'une manière extravagante, par des inventions chimériques, fantaisistes et superflues » (28).

L'historien de la musique, pour peu qu'il soit au courant de la situation musicale italienne de la fin du XVIe siècle, n'aura pas manqué de relever les ressemblances frappantes qui existent entre ces mots de Galilée et les critiques les plus célèbres que son père adressa aux musiciens de son temps dans le Dialogo. De même, il peut paraître surprenant, voire choquant de m'avoir entendu poser la question « Vincenzo Galilei était−il maniériste ? », puisque chacun sait combien il était opposé à toute « anamorphose » musicale qui oblige « la narration normale, originellement pleinement visible et perçue directement » à « s'adapter à une signification allégorique », « implicitement comprise », selon les propres mots de son fils. Nous avons déjà vu que son combat en faveur de la simplicité du « chant à la lyre » pratiqué par les grecs est motivé par son désir de retrouver une musique vocale qui ne fasse pas obstacle à l'expression du texte poétique (29). Voici son opinion à propos de certains « maniérismes » musicaux, si fréquents à son époque : « [nos contrapuntistes modernes] prétendent imiter les paroles quand, parmi les idées qu'elles contiennent, il s'en trouvera certaines qui diront « fuir », ou « voler », lesquelles seront prononcées avec une telle vitesse et si peu de grâce qu'il suffit seulement de se l'imaginer. Et à propos de celles qui diront « disparaître », « évanouir », « mourir » ou « éteindre », ils font tout d'un coup taire les différentes parties avec une violence telle qu'au lieu d'exprimer l'un de ces *affetti*, ils font rire les auditeurs ou provoquent leur dédain (...). Et d'autres, en chantant [c'est−à−dire en faisant chanter] ce vers tiré d'une des *sestine* de Pétrarque *E col bue zoppo andrem cacciando l'aura* (et avec le boeuf boiteux nous irons chasser la brise), le prononcent avec des notes secouées, par vagues et en le syncopant, comme s'ils avaient le hoquet (30)».

Ainsi, pour Vincenzo Galilei, cette manière de rendre compte musicalement d'idées contenues dans les paroles fait obstacle −− pour reprendre les mots de son fils −− « par des inventions chimériques, fantaisistes ou superflues » à l'expression simple et directe du texte poétique. Pour la première fois, semble−t−il, Vincenzo et Galileo tombent d'accord, bien que leurs critiques concernent des domaines artistiques aussi différents que la littérature, la peinture et la musique. Mais les idées qu'ils expriment sont si proches que cet accord ne me semble pas déplacé. Il était courant de comparer les arts entre eux à la Renaissance, et Vincenzo lui−même, toujours dans le *Dialogo*, s'est livré à une comparaison entre peinture et musique, en assimilant les lignes du dessin au rythme musical et la couleur aux hauteurs des sons (31).

Il serait néanmoins intéressant de connaître l'opinion qu'avait Vincenzo de la poésie du Tasse, qui lui est exactement contemporain. S'il ne nous a pas laissé d'écrits à ce sujet, nous possédons un indice qui nous révèle, une deuxième fois, que ses idées se rapprochent de celles de son fils. Il faut évoquer pour cela un personnage avec lequel Vincenzo eut des liens étroits, qui était tout à la fois son protecteur, son mécène et celui qui déclencha son goût pour l'étude de la musique grecque : le comte Giovanni de'Bardi. Ce noble florentin, homme de lettres, musicien et ami des arts, organisait chez lui des réunions où l'on parlait un peu de tout, mais surtout de musique. Ce cénacle, dont faisait bien évidemment partie Vincenzo prit le nom de *Camerata fiorentina*, et il fut à l'origine de la naissance du *Dialogo*, dans lequel l'un des interlocuteurs n'est autre que Bardi −− une manière pour Galilei d'honorer celui à qui il devait tant. Giovanni Bardi, en 1574, devint membre de l'*Academia degli Alterati* devant laquelle il prononça en 1583 un discours sur un sujet qui allait enflammer les vingt dernières années du siècle, celui−là même qui passionna Galileo dans sa jeunesse, −− autrement dit, la comparaison du Roland furieux de l'Arioste et de *La Jérusalem délivrée* du Tasse. Dans ce discours, intitulé *In difesa dell'Ariosto*, Bardi critique sévèrement le Tasse, en particulier parce que l'on peut, dit−il, chanter les vers de l'Arioste avec une plus grande facilité (32). Ce sujet devait sûrement avoir été abordé également au sein de la *Camerata*, et il n'y a aucune raison de supposer que Vincenzo Galilei ait eu un avis différent de celui tenu par son *alter ego* Bardi.

Mais voici que nous nous trouvons face à un paradoxe d'une autre nature que ceux que nous avons eus à affronter jusqu'à présent. Le Tasse, dans les nombreuses oeuvres théoriques qu'il nous a laissées (discours et dialogues destinés à se défendre des attaques dont il était l'objet), se proclame ouvertement aristotélicien, et se réfère en permanence à *La Poétique* exactement de la même façon que nous avons vu Vincenzo brandir le livre VIII de *La Politique* dans son *Dialogo*. Plus troublant encore, Le Tasse, lorsqu'il fait allusion à la musique, est en parfait accord avec les idées exprimées dans le *Dialogo*, à un point tel que l'on est en droit de se demander s'il ne l'a lu. À la fin de l'un de ses dialogues intitulé *La Cavaletta* (1587), Le Tasse aborde le problème de la mise en musique des textes poétiques de la manière suivante :

−− Forestiero Napoletano : Quelle sorte de musique convient le mieux à la poésie, celle qui plaît aux jeunes lascifs dans les banquets et dans les danses, ou celle qui convient aux femmes et aux hommes raisonnables ?

−− Orsina Cavaletta : Plutôt cette dernière.

−− Forestiero Napoletano : Nous laisserons donc de côté toute la musique qui, s'étant dégénérée, est devenue molle et efféminée, et nous prierons Striggio, Giaches de Wert, Luzzaschi et quelques autres excellents maîtres de musique qu'ils veuillent bien la rappeler à cette gravité de laquelle elle s'est détournée, et dont elle a débordé, de manière telle qu'il convient de la passer sous silence plutôt que d'en parler. Et le mode grave que l'on emploiera sera semblable à celui qu'Aristote appelle « dorien », qui est magnifique, constant et solennel, et qui plus que tout autre est adapté à la lyre [c'est−à−dire au chant à la lyre] (33).

Et Le Tasse de conclure : « Ainsi, notre poète (...) fera attention à (...) ce que l'assaisonnement de la musique ne soit ni lascif ni languissant ni souverain [par rapport au texte] (34)». Vincenzo Galilei aurait très certainement accepté de signer ce texte, non seulement en raison de son caractère fortement aristotélicien,

mais également pour des raisons purement musicales sur lesquelles il n'y a nul besoin de s'attarder. Ces phrases du Tasse sont si proches de ce qu'écrit par ailleurs Vincenzo Galilei dans le *Dialogo*(35), que nous sommes obligés de formuler cette incohérence : la poésie du Tasse est maniériste, et ses opinions sur la musique sont anti−maniéristes. Ou encore : Vincenzo Galilei, à priori anti−maniériste, partage les opinions esthétiques −− en ce qui concerne la musique −− de Torquato Tasso, lui−même critiqué pour son maniérisme poétique par Galileo Galilei qui partage, sur ce plan−là, les mêmes points de vue que son père et Giovanni Bardi.

On l'aura compris, la situation est pour le moins complexe, et ne plaide pas en faveur de l'emploi inconsidéré d'un terme, par ailleurs controversé. Ainsi −− et j'arrêterai là un débat qui, s'il est peut−être pas inépuisable, deviendrait à la longue certainement épuisant −−, comment expliquer (si l'on soutient avec la totalité des spécialistes que les critiques de Vincenzo Galilei sont dirigées contre une attitude musicale typiquement maniériste) les points communs qu'il partage avec des théoriciens de l'art qualifiés de « maniéristes », et en particulier Federico Zuccari et G. P. Lomazzo ? Une comparaison de leurs oeuvres avec celle de Galilei nous entraînerait bien trop loin, et je ne citerai qu'un seul exemple. Zuccari, dans son *Idea de' Pittori*paru en 1607, traité qui représente peut−être le mieux le courant maniériste contre lequel se battaient Cigoli et Galileo, soutient l'opinion suivante : « Mais je dis, −− et je sais que je dis la vérité −− que l'art de la peinture ne vient pas des sciences mathématiques, et point n'est besoin d'avoir recours à elles pour apprendre les règles ou les moyens de son art ou même pour raisonner de manière abstraite sur l'art, car la peinture n'est pas la fille des Mathématiques, mais de la Nature et du Dessin (36)».

Nous voici revenus au point d'où nous étions partis : celui du rôle des mathématiques dans les arts, qui apparemment fut aussi important pour Galileo qu'insignifiant pour son père. Cette contradiction entre père et fils, ainsi que toutes celles que nous avons mises à jour, ne doivent pas nous faire oublier la plus importante d'entre elles, que l'on peut résumer de la façon suivante : d'un côté farouchement opposé au maniérisme et favorable à une mathématisation de la nature qu'il voulait retrouver dans les arts (tout au moins picturaux), Galileo, dans sa lettre à Cigoli, plaide en faveur d'une musique qui puisse « réveiller les mouvements secrets de notre âme » et « *muovere gli affetti* » : il accepte donc implicitement l'éloignement de la musique de la sphère des sciences et du *quadrivium*, et son divorce avec les mathématiques. Sur ce point, au moins, il est en totale communion avec les idées de son père, et son attitude est un acte de reconnaissance envers celui qui contribua de manière décisive à imposer cette nouvelle vision de la musique.

Au début du compte−rendu qu'il présente de l'article de Panofsky, Alexandre Koyré affirme que l'historien de l'art nous a donné « une analyse extrêmement poussée et profonde de l'attitude esthétique de Galilée pour en démontrer l'unité et la cohérence parfaites (37)». Je crains fort −− en particulier dans ma dernière remarque −− avoir quelque peu terni cette image, même si cela ne diminue en rien l'intérêt, la valeur et l'originalité des opinions sur l'art exprimées par Galilée. J'espère avoir simplement démontré que, dans une époque aussi mouvementée culturellement, artistiquement et scientifiquement, il était difficile, voire impossible, d'avoir une attitude esthétique « parfaitement unie et cohérente », pas même pour deux personnalités aussi fortes que celles de Vincenzo et Galileo Galilei. Ceci afin de nous éloigner de la tentation d'appréhender cette période à l'aide de termes réducteurs, qui trop souvent nous empêchent d'avoir accès à une réalité « originellement pleinement visible et perçue directement ».

1. Erwin Panofsky, *Galileo as a Critic of the Arts*, (La Haye, 1954). Je me suis servi de la traduction française établie par Jacques Bonnet, in *Pour un temps. Erwin Panofsky* (Centre Georges Pompidou, Pandora Éd., 1983, pages 203−259). Le compte−rendu d'Alexandre Koyré est paru originellement dans la revue *Critique* (septembre−octobre 1955, pages 837−847). Cet article est repris dans *Études d'histoire de la pensée scientifique,* Alexandre Koyré (Gallimard, 1973, pages 275−288 ; citation, page 275).

2. La lettre à Cigoli est imprimée dans Galileo Galilei. *Opere*(Éd. Antonio Favaro, 1890/1909, volume XI, pages 340−343). Une traduction française figure à la fin de l'article de Panofsky, page 239−242. *Les Considerazioni al Tasso* se trouvent au volume IX des *Opere* de Galileo Galilei.

3. Erwin Panovsky, « Galilée critique d'art », *op. cit*., page 206.

4. Vincenzo Viviani, « Racconto istorico della vita di Galileo », in *Opere* (*op. cit*., volume XIX, page 602).

5. Le lecteur intéressé trouvera l'ensemble des renseignements biographiques disponibles relatifs à Michelangelo Galilei réunis dans l'introduction de Claude Chauvel à l'édition en fac−similé de son recueil de pièces pour luth : Michelangelo Galilei. *Il primo libro d'intavolatura di liuto*(Minkoff, 1988).

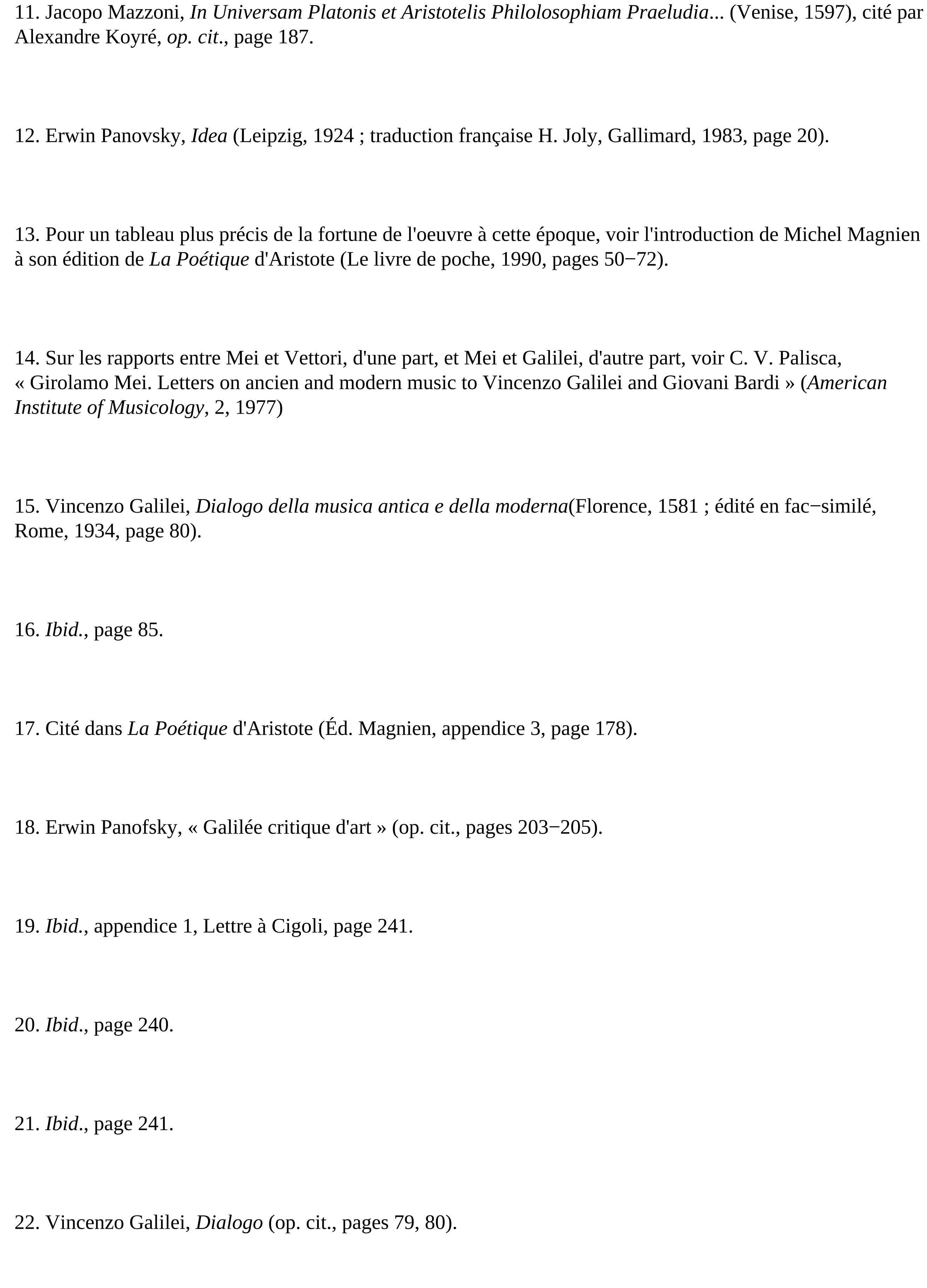
6. Stillman Drake, *Galilée* (traduction française J. P. Scheidecker, Actes Sud, 1986, page 61).

7. La parenté des recherches acoustiques menées par Galilée père et fils a été étudiée par C. V. Palisca, « Scientific empiricism in musical thought », in *Seventeenth Century Science and the Arts* (Éd. A. Rhys, 1961, pages 91−137).

8. Erwin Panofsky, *op. cit.*, page 218.

9. Stillman Drake, *op. cit.*, pages 22−23. Pour une vue d'ensemble de la lutte de Galilée contre les aristotéliciens, voir Stillman Drake (*op. cit*., passim.) et Alexandre Koyré, *op. cit*., en particulier les articles « Galilée et Platon » (pages 166−195) et « Galilée et la révolution scientifique » (pages 196−212).

10. Cité par Stillman Drake, *op. cit*., pages 42.



11. Jacopo Mazzoni, *In Universam Platonis et Aristotelis Philolosophiam Praeludia*... (Venise, 1597), cité par Alexandre Koyré, *op. cit*., page 187.

12. Erwin Panovsky, *Idea* (Leipzig, 1924 ; traduction française H. Joly, Gallimard, 1983, page 20).

13. Pour un tableau plus précis de la fortune de l'oeuvre à cette époque, voir l'introduction de Michel Magnien à son édition de *La Poétique* d'Aristote (Le livre de poche, 1990, pages 50−72).

14. Sur les rapports entre Mei et Vettori, d'une part, et Mei et Galilei, d'autre part, voir C. V. Palisca, « Girolamo Mei. Letters on ancien and modern music to Vincenzo Galilei and Giovani Bardi » (*American Institute of Musicology*, 2, 1977)

15. Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica e della moderna*(Florence, 1581 ; édité en fac−similé, Rome, 1934, page 80).

16. *Ibid.*, page 85.

17. Cité dans *La Poétique* d'Aristote (Éd. Magnien, appendice 3, page 178).

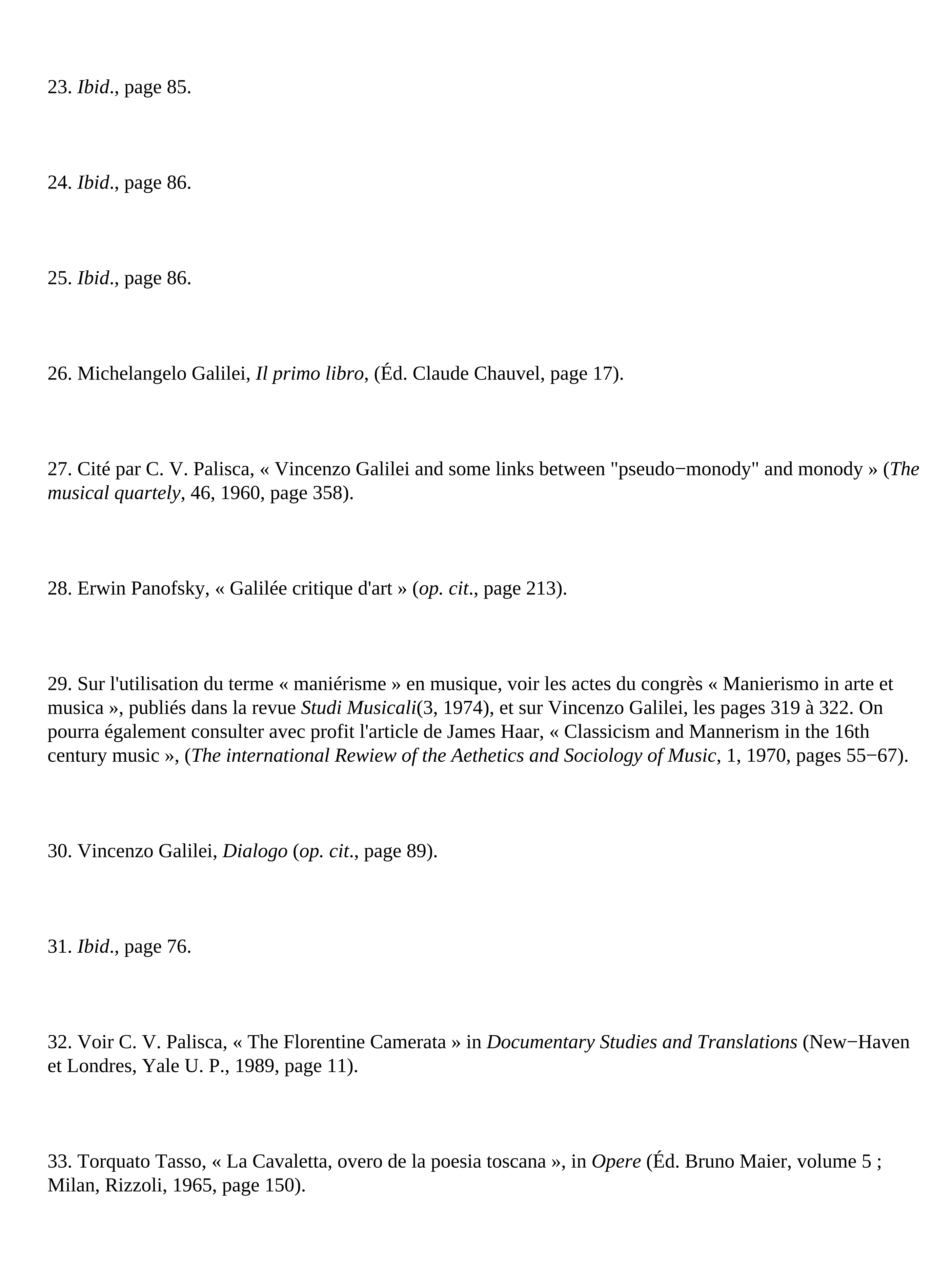
18. Erwin Panofsky, « Galilée critique d'art » (op. cit., pages 203−205).

19. *Ibid.*, appendice 1, Lettre à Cigoli, page 241.

20. *Ibid*., page 240.

21. *Ibid*., page 241.

22. Vincenzo Galilei, *Dialogo* (op. cit., pages 79, 80).



23. *Ibid*., page 85.

24. *Ibid*., page 86.

25. *Ibid*., page 86.

26. Michelangelo Galilei, *Il primo libro*, (Éd. Claude Chauvel, page 17).

27. Cité par C. V. Palisca, « Vincenzo Galilei and some links between "pseudo−monody" and monody » (*The musical quartely*, 46, 1960, page 358).

28. Erwin Panofsky, « Galilée critique d'art » (*op. cit*., page 213).

29. Sur l'utilisation du terme « maniérisme » en musique, voir les actes du congrès « Manierismo in arte et musica », publiés dans la revue *Studi Musicali*(3, 1974), et sur Vincenzo Galilei, les pages 319 à 322. On pourra également consulter avec profit l'article de James Haar, « Classicism and Mannerism in the 16th century music », (*The international Rewiew of the Aethetics and Sociology of Music*, 1, 1970, pages 55−67).

30. Vincenzo Galilei, *Dialogo* (*op. cit*., page 89).

31. *Ibid*., page 76.

32. Voir C. V. Palisca, « The Florentine Camerata » in *Documentary Studies and Translations* (New−Haven et Londres, Yale U. P., 1989, page 11).

33. Torquato Tasso, « La Cavaletta, overo de la poesia toscana », in *Opere* (Éd. Bruno Maier, volume 5 ; Milan, Rizzoli, 1965, page 150).

34. *Ibid.*, page 151. Le terme d'« assaisonnement » (*condimento*) est une référence explicite à Aristote, *La Poétique*, passim.

35. Voir par exemple le *Dialogo*, page 83, où Galilei nous dit que la musique des Anciens était « grave, constante e virile », alors que celle des modernes, à l'opposé, est à cause de son inconstance « ridicola, effeminata e varia ». Il faut souligner cependant que les termes « molle » et « effeminata », que l'on trouve chez Le Tasse et Galilei, proviennent directement de Platon (*Lois*, 700−1) et non d'Aristote. La référence conjointe à ces deux autorités, dans les écrits sur la musique de la fin du XVIe siècle et du début du XVIIe siècle est un problème intéressant, mais il dépasse largement le cadre de cette étude ; je me propose de l'aborder dans une contribution ultérieure. Cela ne change en rien la validité des propos que j'ai tenus plus haut sur les visions « platoniciennes » et « aristotéliciennes » de la musique et des arts en général. Pour illustrer la vision "mathématique"et "platonicienne" de la musique, aux antipodes des effets produits par la *katharsis* aristotélicienne, voici l'avis que formule un amateur florentin, Cosimo Bartoli, en l567 : « elle [la musique] éloigne les jeunes d'une multitude d'inconvénients, si grande qu'il est difficile de les énumérer. Et elle permet à ceux qui sont plus vieux, en considérant les belles proportions et les distributions de nombre qu'elle contient, d'apprendre à ordonner non seulement le temps, mais aussi toutes leurs actions, ainsi que tout ce qui leur appartient, avec une telle proportion qu'il en résulte une harmonie et un ordre bon et parfait de l'ensemble de leurs actions. Pas autrement que, des proportions et distributions de la Musique résultent une harmonie et un ordre bon et parfait de toutes les voix. » in Cosimo Bartoli, *Ragionamenti Accademici* (Venise, 1567, f. 35v). Le texte italien, avec un commentaire en anglais, se trouve dans James Haar « Cosimo Bartoli on Music » (*Early Music History*, 8, Éd. Iain Fenlon, Cambridge, 1988, pages 37−79 ; extrait traduit, page 52). Toujours à propos de la structure mathématique de la beauté en musique et de ses origines pythagoriciennes et platonniciennes, voir également Robert Klein, *La forme et l'intelligible* (Gallimard, 1970, pages 154, 155).

36. Cité par Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy*1450−1600 (Oxford, 2/1956), et en francais, *La théorie des arts en Italie de 1450 à 1600* (Paris, Gallimard, s.d., pages 230−231). Sur ce point, voir également Erwin Panofsky, Idea, (*op. cit*., pages 98,99 et notes 179, 180 et 182).

37. Alexandre Koyré, *op. cit*., page 275.

Agone 5 et 6

Nietzsche et Dostoïevski. Commentaires autour d'une communauté de pensée

Luzi Jacques

Nietzsche et Dostoïevski

Commentaires autour d'une communauté de pensée

Le Christ s'est trompé, dites−vous, c'est prouvé ! Eh bien, j'ai le sentiment brûlant qui dit : je resterai plutôt avec l'erreur, avec le Christ, qu'avec vous.

Dostoïevski (1)

Le Dieu sur la croix est une malédiction de la vie, une invitation à s'en affranchir ; Dionysos écartelé est une promesse de vie : éternellement elle renaîtra et reviendra du fond de l'anéantissement.

Nietzsche (2)

Préambule

Fils du siècle de l'incroyance et du doute, Nietzsche et Dostoïevski ont produit malgré leurs santés chancelantes deux oeuvres monumentales et labyrinthiques.

Quiconque s'y introduit une fois ne peut résister à la tentation de s'y replonger, attiré par le feu qui les porte comme un papillon vers la lumière. Et à chaque traversée nouvelle l'issue se modifie, l'ouverture s'agrandit : les entrelacs anciens s'estompent, de nouveaux surgissent, se croisent et se décroisent dans la ferveur des pages inchangées... seule subsiste l'insistante brûlure.

Cela tient chez Nietzsche à la splendeur du langage, au pouvoir de séduction du style ou encore à l'isolement de ses aphorismes, à sa personnalité fascinante : autant d'envoûtements derrière lesquels, comme une ombre dansante, promène sa pensée. S'est−on dépris du charme ? Croit−on l'avoir atteinte ? Elle est déjà ailleurs : sans préavis les masques se succèdent qui du Prince−Hors−La−Loi au sage Zarathoustra, de la métaphysique

d'artiste à la philosophie du marteau, offrent les divers éclats d'un même paysage (3) .

L'étourdissement prédomine aussi à l'abord des vastes étendues romanesques de Dostoïevski, tant la pluralité des mondes qui s'y déploie est abondante. Dans chaque roman ce n'est pas un mais plusieurs auteurs−penseurs qui se présentent à nous, porteurs à part entière de leurs propres discours. Comment dans ces conditions ne pas s'abandonner à la cascade dialogique qui les emporte et les confronte ? On s'égare dans leurs contradictions, restant perplexe devant leurs impasses, frémissant face à leurs émotions complexes, polémiquant avec eux dans les duels qui les opposent... oubliant dans le fracas de leur compagnie la position de leur créateur.

Car derrière l'infinie richesse des changements de perspective, derrière la multiplication hallucinante des personnages on trouve chez l'un comme chez l'autre une constance, voire même une monotonie des problèmes qui les talonnent et les agitent : la mort de Dieu, la psychologie, l'athéisme, entre autres.

« Connaissez−vous Dostoïevski ? Stendhal excepté, personne ne m'a procuré cette joie et cette surprise. Voilà un psychologue avec qui je m'entends. (4) » « Je lui ai voué une étrange reconnaissance, bien qu'il aille à l'encontre de mes instincts les plus profonds. (5) »

Bataille dit de Nietzsche : « Le désir d'une communauté l'agitait sans fin (6) ». N'y a−t−il pas dans les deux citations qui précèdent, distantes de moins de deux ans, tout le chemin qui sépare l'enthousiasme précipité de la découverte, la joie de l'espoir assouvi d'avoir enfin trouver l'âme soeur (déjà une communauté) et le calme froid de la macération, la déception un peu triste du recul qui font tomber tous les masques ?

L'hypothèse d'une influence majeure de Dostoïevski sur le philosophe étant écartée (7), reste la voie d'une convergence de pensée (8) : la perche est tendue, pourquoi ne pas l'attraper ? Mais quel sens y−a−t−il à extraire telle tirade de l'écrivain russe, tel passage d'un aphorisme de Nietzsche, et s'exclamer devant la frappante similitude : voilà deux esprits jumeaux ! Si mon sosie existe : il a mes traits, mon timbre de voix. Mais est−il moi ? Évidemment non, ses traits expriment d'autres sensations, sa voix dit d'autres mots qui sont des notes d'une autre partition. Ce qu'il a de moi ne suffit pas à nous unir. Nietzsche et Dostoïevski sont parfois sosies. Mais encore ? Les mêmes mots reviennent dans leurs oeuvres, comme les mêmes préoccupations. Mais chacun de ces mots, chacune de ces préoccupations ne peuvent être isolés du fleuve qui les emporte et leur donne un sens.

« Dieu est mort » : grand mot, inépuisé. Il est chez eux comme chez nombre de penseurs du XIXe siècle cette plaie ouverte qui trouble et inspire, une respiration dont on ne sait si elle est aurorale ou crépusculaire. Mais ce murmure a−t−il la même résonance et le même poids dans leurs esprits ? Une de leurs obsessions communes fut de définir dans l'homme les rapports du conscient et de l'inconscient. Mais ont−ils trouvé le même homme dans l'homme ? Est−il dès lors réellement possible de discerner une « frappante analogie entre l'athéisme de Nietzsche et l'attitude vis−à−vis de Dieu des grands révoltés de Dostoïevski (9) » ?

Autrement dit : ce qui les rapproche apparemment n'est−il pas ce qui les oppose le plus ?

La perspective d'interprétation

La particularité d'une oeuvre réside moins dans les thèmes qu'elle aborde que dans la force grâce à laquelle elle leur donne cette forme concrète qui les unis les uns aux autres. Par force, j'entends ici cette nécessité de produire qui donne à une oeuvre un goût qui lui est propre : brutal ou délicat, amer ou suave, etc. Le goût d'une oeuvre est le symptôme « involontaire » de l'intention de son auteur, sa visibilité.

La perspective d'interprétation doit être ce par quoi l'orientation majeure de l'oeuvre peut être ressentie et pensée ; elle doit s'ancrer dans la vision du monde qui lui donne sa visibilité la plus large. Chez Dostoïevski cette vision du monde est à découvrir dans l'« architecture polyphonique » de ses principaux romans plus que dans le contenu idéologique de ses personnages (10) . Parallèlement, la doctrine de Nietzsche est appréhendée dans son étroite intimité à la vision tragique du monde, sa « profondeur−hauteur », sonde démystificatrice et emblème de la transmutation des valeurs.

−− Vous n'échapperez pas, jeune homme, au jeu incessant des discours qui tordent et dédoublent l'événement originel de la création, croyant lui faire avouer ce qu'il refusait de dire, le délivrer de ce qu'il feignait d'être et toucher du doigt son noyau pur.

−− Qu'importe ! C'est m'affirmer librement dans ce jeu, en sachant que ma parole ne le contiendra pas : ce n'est jamais que moi qui déambule et divague à travers lui, et « rumine » sans autre limite que celle de mon imagination, souffle avide gonflant les voiles d'un voyage à refaire.

Le monde qui se dessine dans les romans dostoïevskiens est profondément individué, désagrégé en mille fragments équipollents, indépendants et pourtant irrémédiablement liés les uns aux autres dans un rapport résolument attentif et tendu. Comme dans la nacre, on y découvre tous les reflets de l'arc−en−ciel, nuances bigarrées, impalpables et sans frontière, qui ne resplendissent que dans le contraste de leur proximité.

Le héros dostoïevskien n'est pas un héros type, prédéterminé par sa généalogie sociale ou caractérologique, se présentant comme une image réifiée et objectivée par l'auteur. Irréductible à toute définition extériorisante, il est un sujet de conscience, un sujet rêvant, incarnant une « voix pure », un discours particulier s'interrogeant sur lui−même et sur le monde ; nous ne voyons pas qui il est, ni l'environnement dans lequel il se débat, mais seulement comment il se devine dans ses déformations des fantômes de la réalité. De sorte que l'action se déroule en même temps, ou successivement, dans des « sphères ontologiques » complètement disparates,

souvent tragiquement incompatibles mais jamais isolées, formant entre elles un étrange jeu de miroirs ; entièrement dialogisées, elles se heurtent, se juxtaposent, s'interpénètrent pour s'éclairer réciproquement.

Le référentiel dostoïevskien apparaît alors comme une structure diffuse et visqueuse de l'espace à l'intérieur d'une unité temporelle finie. La conscience des personnages n'est pas donnée historiquement, à travers les étapes de leurs devenirs, mais dans les maillons même de cette interaction dialogique aux autres consciences. Devant l'impossibilité de se nourrir d'elle−même, de n'exister que pour elle−même dans une sorte d'immaculée claustration, elle s'y insère et s'y cultive, sollicitant sans repos −− dans un mélange d'anxiété, de dégoût et d'envie, d'interrogation et de défi −− le regard de l'autre.

Le mot, même et surtout intérieur (entre je et moi) , est « toujours un mot sur le mot, s'adressant au mot », dans une confrontation intrinsèquement ouverte et inachevée. Procédant à la fois de l'attirance et du rejet, cette lutte pour l'affirmation de soi est sans issue : monde d'intense agitation où les formes s'affrontent dans l'enchevêtrement des événements, s'étirent et se convulsent jusqu'à la limite de leur profondeur et de leur force... sans jamais fusionner.

Le narrateur n'est donc pas ici l'instance suprême garantissant la résolution unitaire de ces conflits dialogiques. Figure présente derrière toutes les figures, il en est le catalyseur ; désignant les interlocuteurs, il les invite à se présenter eux−mêmes ; créant les conditions de leurs rencontres pour provoquer leurs confessions, il libère en chacun d'eux les possibilités de leurs propres logiques. Sténographe infatigable, il écoute en lui ces prétentions qui tissent, dans le bouillonnement de leurs pugilats, la toile protéiforme de la vie.

La vision tragique du monde est d'abord, chez Nietzsche, la perspective qui fonde son scepticisme : loin de tous les arrières−mondes, il les interprète et les évalue en fonction même de cette séparation. Elle est l'ultime mesure, ce par quoi la fable se dévoile comme fable. Elle marque du même coup l'ouverture vers une nouvelle expérience de l'être : parvenue aux frontières poreuses de cet espace où toute vérité et tout mensonge sont dissous, où toute prise se dérobe, cette liberté conquise pour le néant se transforme en *amor fati*(l'assentiment enthousiaste à l'enfantement ludique du monde par lui−même).

« Et savez−vous ce qu'est "le monde" pour moi ? Voulez−vous que je vous le montre dans mon miroir ? Ce monde : un monstre de force, sans commencement ni fin, une somme fixe de force, dure comme l'airain, qui n'augmente ni ne diminue, qui ne s'use pas mais se transforme, une mer de forces en tempêtes et en flux perpétuels, éternellement en train de changer, éternellement en train de refluer, avec de gigantesques années en retour régulier, un flux et un reflux de ses formes... (11) »

Entre Volonté de Puissance et Retour Éternel (« masse de force » et « cycle »), le monde n'est pas appréhendé en tant qu'être−là−hors−de−nous mais comme un flux intarissable, inaltérable chaos aux changeantes parures.

Masse de force, c'est−à−dire fond amorphe d'où proviennent toute chose et où elles apparaissent : ventre volcanique où les étants différenciés et finis, pris dans l'exubérance guerrière de cette fragmentation, s'y donnent forme et durée. L'Être n'est pas autre chose que la forme qu'il prend sous l'action de la Volonté de Puissance, et il n'est d'accès à l'Être que celui de la manifestation de sa force de création. Nietzsche entend la Volonté de Puissance comme affirmation de l'Un et du multiple ; l'Un ne s'affirmant que dans le multiple (12) .

Cycle perpétuel, au sens de la conservation immuable de la masse de force et de la continuelle ouverture de ses métamorphoses, l'Éternel Retour du Même est le temps du monde, il est le principe du monde : le temps est cercle et se love sans but, n'ayant jamais commencé ni cessé de s'enrouler ainsi ; l'Un est le Même parcourant le temps. Si bien que ce n'est pas le Même qui retourne, mais le Retour qui est le Même qui revient. Seule persiste l'affirmation de l'Un dans le multiple, le jeu qui divise et se reconstitue à partir de cette division (13) .

Le monde nietzschéen est comme un breuvage qui ne se décompose jamais parce qu'il se mélange sans cesse. Ce monde de mouvance éternelle débordant dans l'éphémère est tragique : il est changement et similitude, enfantement et annihilation, hasard et nécessité, volonté et destin... cicatrice insondable et innocente d'une impossible unité figée. Ce monde est en dehors de toute réconciliation : son harmonie est sur−humaine.

Sur la Mort de Dieu

−− Dieu est mort, annonce tragique.

L'annonciation est l'instant de la rupture et de la récupération, l'instant ambigu, intermédiaire et invisible qui n'a jamais commencé de devenir ni cessé de passer mais qui pourtant pèse et transforme.

Nietzsche s'est pris lui−même pour cet instant, cette force prédestinée de scission qui s'épand rigoureusement sur l'éternité passée et sur l'éternité à venir, les confondant dans le flux qui le porte, l'entraîne et le ramène. L'annonciation précède la Mort de Dieu, comme le trait d'union à travers lequel le cercle se referme et s'ouvre sans cesse. La Mort de Dieu n'est pas encore là et déjà n'est plus. Elle est naissance et mort, souffrance et plaisir, tragédie, joie.

Un double processus est à l'oeuvre dans l'expression « Dieu est mort ». Celui de l'affranchissement de la tutelle divine et celui du dépassement de l'homme, qui sans Dieu se retrouve seul face au néant, s'y dissout ou

s'y révèle. Le dépassement ne s'accomplit que par une émancipation active, à l'instant où l'homme se précipite dans l'étendue infinie et vide du monde. L'émancipation est elle−même un dépassement dès lors qu'elle s'extrait dans un acte violent du marasme de son état formel.

Qui meurt ? Dieu, c'est−à−dire toutes les transcendances objectives, toutes les Idolâtries de la souffrance (qui la refusent et la répandent) par lesquelles l'homme se sépare du monde et de lui−même. « Quand on ne place pas le centre de gravité de la vie dans la vie, mais dans l'au−delà, dans le néant, on a enlevé à la vie son centre de gravité (14) ». Dieu : fiction et triomphe de la volonté de néant, levée de l'ombre nihiliste. Le nihilisme est d'abord une négation, une dévalorisation de la vie au nom de valeurs prétendument supérieures.

Qui met Dieu à mort ? « Le plus hideux des hommes, gargouillant de fiel et plein de honte cachée (15) », pour qui la vie mutilée se suffit à elle−même, pour qui Dieu devient un témoin inutile et dérangeant ; une vie qui brise sa volonté et met l'Homme à la place de Dieu... mais comme un mollusque incrusté dans les cavités d'un fossile. Seule s'évanouit sa croyance en Dieu, tandis que la pesanteur asphyxiante de Dieu s'entête à se répandre ; ombre−fardeau posée sur deux millénaires de servitude et qui marque de son empreinte indélébile la sanctification du nihilisme. Dieu n'est qu'illusion, la vie n'est qu'illusion, tout est vain. S'ouvre ainsi le temps du désert, du néant de volonté ; le temps du dernier des hommes, faible et inerte, sourd à la question du sens de son existence, n'aspirant qu'à un bonheur médiocre et aigre−doux : « On aura son petit plaisir pour le jour et son petit plaisir pour la nuit ; mais on révérera la santé (16) ».

Règne du nihilisme passif, règne transitoire s'éteignant de lui−même aux confins de son devenir maladif, dans ces lu est le corps de ma musique ; je ne sais pas si desimbes poussiéreuses où l'homme, las même de ne plus vouloir, las même de cette vie sans goût avec laquelle il s'identifie, désirera sa perte : « j'aime ceux qui ne savent vivre qu'à condition de périr, car en périssant ils se dépassent (17) ». Entendez : j'aime ceux qui ayant sombrés jusqu'à la pesanteur extrême s'éveillent à la légèreté extrême ; j'aime ceux qui en même temps que Dieu éliminent en eux l'objection majeure contre l'existence qui lui est inhérente. Nihilisme extrême, actif, noeud sensible de la transmutation.

−− Dieu est mort, sentiment dramatique.

Le modèle dostoïevskien comme « matrice sans définition et indécidable » se situe dans l'instant même de cette fracture, sans jamais parvenir à s'en arracher : incapable de re−vouloir le passé qui s'écroule, aimanté malgré lui vers le futur qui s'en va suspendu dans le vide, il prolonge l'instant et le sonde jusqu'à l'épuisement.

La Mort de Dieu agit en Dostoïevski, comme un séisme. Il a la foi, l'égare mais la désire toujours à nouveau, pris dans une impossible oscillation qui, de l'abandon total à la quête éperdue, provoque chaque moment créatif.

Tout se déroule comme si son moi séparé de sa base unitaire substantielle s'était évanoui, pour s'ouvrir haletant à tous les autres moi, devenant ainsi le terrain où se sont heurtées, dans un combat sans issue, les possibilités contradictoires d'une époque historique brisée. Paradoxalement, Dostoïevski n'est dans aucun et pourtant dans tous ses personnages, dialoguant avec eux comme un enfant qui songe éveillé au sein d'un monde peuplé de doubles fantastiques, c'est−à−dire enchanteurs... et monstrueux.

D'où le plaisir et la douleur (évidents dans ses brouillons (18)) de compliquer sans cesse les plans, d'en accentuer les effets ; la tentation insoluble de reculer à l'infini leur achèvement. D'où cette logique onirique, et la coexistence de contradictions qui caractérise ces architectures. Car, aussi longtemps qu'il les travaillait, aussi longtemps qu'il y luttait avec ses autres lui−même sans les résorber, il n'y avait pas de place pour le désespoir de l'absence de solution.

Dostoïevski met entre lui et son propre néant le voile du monde disloqué, apercevant dans cet éclatement l'absence d'issue qu'il y avait projetée. La mort de Dieu est pour lui la faille qui, ruinant l'unité de l'homme et du monde, désobstrue le gouffre de l'éparpillement dans lequel il est irrésistiblement aspiré. Cet éclatement de l'ordre unitaire divin est un défoulement explosif qui, diffluant, déracine et morcelle. Le morcellement se fait dispersion, le déracinement isolement ; l'harmonie se brise, l'humanité se décompose : c'est la chute. Au plaisir illusoire de l'écroulement de l'ordre et de la licence absolue, à l'extrême lucidité que procure l'isolement, s'associe la douloureuse angoisse de l'effondrement illimité. Le rêve devient peu à peu cauchemar.

Dostoïevski est comme un homme endormi s'imaginant tomber d'une falaise, qui sent pointer en lui, comme un couteau émoussé pénétrant son sommeil, le désir rédempteur du réveil grâce auquel l'âme et le monde se reconstitueraient. Mais ce seuil est à présent infranchissable. Car, à ce moment précis, placé dans l'interstice gluant où le sommeil et la veille se confondent, le dormeur éveillé regarde, ébahi et paralysé, les parois de la falaise défiler devant lui. La chute est doublement redoutable : peur de rester dans le vide et de s'écraser au sol ; peur d'affronter le néant mais aussi de le fuir. Le vertige est le principe même du mouvement dans l'immobilité : le rêveur n'est plus qu'un point fixe, la chute qu'un mirage ; seul s'enfuit le décors ... et les mots avec lui.

L'écriture participe chez Dostoïevski de l'urgence de l'introspection et de la nécessaire contamination.

Sur la psychologie

Nietzsche et Dostoïevski sont comme les deux faces d'une même pièce : indissociables, ils regardent pourtant vers des horizons différents. L'un s'expose à l'extériorité de l'instant, l'autre à son intériorité. Le modèle dostoïevskien peut être assimilé à une coupe transversale finement détachée de l'anneau temporel nietzschéen et placée sous l'oeil grossissant d'un microscope au travers duquel elle prend épaisseur et spontanéité.

On découvre sous l'angle d'un moment unique mais abyssal l'explosion différentielle de la Volonté de Puissance, ou pour reprendre une expression de l'écrivain russe, de la « vie vivante », élément généalogique de la force qui s'impatiente derrière et dans toutes les formes. Les deux pensées semblent donc se rejoindre dès lors qu'elles produisent l'une et l'autre l'image d'un monde générateur de formes, qui en tant que tel n'admet pas de vérité en soi, impersonnelle, absolue, immuable ; et dans lequel plus rien ne reste à interpréter que des interprétations. Comme le signale Michel Foucault : « le principe de l'interprétation n'est pas autre chose que l'interprète, et c'est peut−être le sens que Nietzsche a donné au mot "psychologie" (19) ». N'est−ce pas aussi en ce sens qu'il faut comprendre son enthousiasme pour l'univers dostoïevskien, où aucune des vérités qui s'y exhibe n'est séparable de l'homme qui en est le porteur, et où chacune d'elles est l'expression d'un champ de forces aveugle et souterrain qui l'envahit et le submerge ? Car Nietzsche admire chez Dostoïevski sa propre certitude que la conscience ne peut jamais être conscience de ce qui la porte, c'est−à−dire chez lui la Volonté de Puissance.

En ôtant à l'homme sa place entre Lui et la bête, la mort de Dieu ouvre l'horizon d'éther à cette mer en fusion.

Sous l'égide de Dieu, l'existence inviolée vit dans un système de valeurs qui relie fortement et invariablement la plupart des hommes.

I. C'est seulement lorsqu'à l'intérieur de ce système, la communauté se dissout, que se manifestent les processus de l'extrême individualisation, qu'apparaît la personnalisation des valeurs.

L'univers dostoïevskien, interprété comme l'effritement du système de la représentation, est le reflet vécu (réfléchi en soi et projeté hors de soi) d'un monde où la base indiscutée de la vie d'autrefois est menacée, usée par le scepticisme et l'intersubjectivité.

À cet insolite ébranlement de toute les notions correspond le jeu cruel de la séparation, non comme le signe d'une indépendance librement déterminée mais comme l'émergence visible d'un désordre muet, inévitable, inlassablement alimenté par des pulsions qui échappant à toute maîtrise, s'entremêlent en des joutes obscures et néfastes. Les grands romans dostoïevskiens ne sont pas des hymnes à la gloire de la liberté mais des sagas sombres et désespérées sur la dépendance et la soumission humaine, sur la servilité maladive de la conscience. Car si l'instinct, l'Éros de l'animalité, est hors des catégories morales par ignorance de son existence et de sa fin, le désir humain se connaît en tant que désir. Il a conscience d'un instinct qui lui reste inconnu, et pressent, sans pouvoir l'assumer ce que, tapi dans l'ombre, il veut et lui commande.

Puis−je seulement taire cette vitalité invisible qui m'obsède ? Puis−je seulement lui donner libre cours ? Ai−je le choix ?

La conscience est malade dès lors qu'elle est conscience de son état captif, de son indétermination. Impossible est pour elle l'oubli de ces pulsions étranges qui la hantent sans repos et qui agissent à ses dépends comme dans un sortilège irrépressible ; impossible à supporter est la responsabilité dont elle est investie et qui l'accable des actes que ses pulsions engendrent, de la solitude qu'elles draînent comme l'ombre invariable de leurs éclats sordides. D'un côté, l'intégration à la communauté au prix de la mutilation, de l'autre la liberté dans le désert. En vain ! Contortionnée par les tenailles abruptes de ce choix impossible, par ce destin insupportable qui la possède et la torture, la conscience s'égare et s'affole, « chétivité » absurde s'enfuyant conquérir le respect d'elle−même, sa souveraineté perdue. Elle culbute, chute de marche en marche ; main crispée d'où s'échappe sans cesse l'impalpable illusion. Toujours plus agressive, d'autant moins souveraine qu'elle s'irrite, d'autant plus irritée qu'elle est moins souveraine.

Telle est la conscience de L'Homme du sous−sol qui se lance dans un élan insensé à la poursuite de Zverkov et ses amis devant lesquels il vient de s'humilier. Il s'écrit : « Cela est prédestiné, cela est le destin (20) ». Mais quel est ce destin ? N'est−ce pas cet élan, ou plutôt la conscience aiguë qu'il est une course après l'irrattrapable ? Car la réconciliation, comme l'oubli, est impossible : elle exige un choix, une détermination propre. Elle dépend de la réponse à la question qui hante, déchire et murmure inlassablement : ne suis−je donc qu'un rat ?

Ce destin n'est−il pas la plaie qu'il faut toujours élargir pour ne pas s'avouer, pour ne pas mourir, cette chute dont l'ivresse est celle de la déliquescence ? C'est la peur de réaliser ce qu'ils sont qui poussent les grands maudits dostoïevskiens à devenir ce qu'ils ne sont pas. Jamais à la mesure d'eux−mêmes, l'égarement leur tient lieu de pulsion, l'immobilisme hystérique de destin.

II. Corrélativement, ce sytème de valeurs n'est rien d'autre qu'une interprétation créée par les hommes et oubliée en tant que telle : ce que la vie a posé elle−même se présente à elle de l'extérieur, comme une valeur−étalon à partir de laquelle elle aborde toute chose et à partir de laquelle elle accède à elle−même.

C'est là que nous reconnaissons le vaste et tumultueux chantier de Nietzsche dévoilant partout cette inconsciente activité créatrice des hommes, expression agissante de la « vie elle−même ». C'est là que nous reconnaissons le refus radical de Nietzsche, tranchant et méchant, contre toute forme d'idéalisme divinisé, découvrant là cette force contraignante de pétrification de la vie, cette puissance d'abdication qui tente d'endiguer, par son inertie avariée et sa cécité morbide, le ruissellement du monde qui l'emmène, l'écartèle et la disloque. L'équilibre est la mort, mais la mort elle−même n'est qu'un moment de la vie, qu'un moment du chaos.

Comparé à cet amas en ébullition incessante, à cette multitude de forces s'obstinant dans un rapport de tension et qui n'ont d'essence que cette action obstinée, le monde conscient des sentiments, des intentions, des finalités, des catégories, etc, n'est qu'un monde surajouté et réactif.

La conscience est déterminée dans ce jeu nocturne indéterminé et sans limite. Elle est cette apparence qui, dans le miroir d'elle−même, se considère comme la mesure de toute chose, l'unité substantielle qui pense et veut. Elle est cette cristallisation d'une expérience du monde qui se projette derrière et sur le monde. Au point que le monde ne la précède plus mais qu'elle−même l'englobe et le connaît. Dans le rêve de sa propre unité elle construit l'illusion du monde comme Être−là et se constitue comme son instance suprême, maîtresse et régente de ses lois. Elle s'institue en juge de toute action, au nom de l'intention et de la conformité avec ses lois, comme garantie incontournable de l'adéquation parfaite du tout avec ses parties et des parties entre elles, source de contentement, de paix.

Mais quelles lois, quelle intention, quelle volonté ? Dieu est mort : les masques s'écroulent et les mirages se volatilisent ! Ce qui veut dans la conscience est la Volonté de puissance. L'Action du monde, son devenir spontané et transformant, est sans conscience −− et le monde n'est que cela. Une Action au−delà de toute justification, de tout jugement, de toute estimation parce qu'elle les précède et les détermine. La conscience est essentiellement réactive, elle naît de la hiérarchie inhérente à tout rapport de force : elle est la réaction de celui qui subi, l'ultime secours de la force dominée, l'action qui conserve et adapte, qui bride et mutile l'Action.

La conscience est malade de ne pas être conscience de sa propre maladie ; son erreur est de croire à l'incurabilité de ses erreurs et de s'y plier comme si elles n'étaient pas siennes.

Sur l'Athéisme

La conscience apparaît chez Dostoïevski comme l'unique possibilité de maîtriser la sauvagerie et l'anarchie des instincts, de rendre au monde son harmonie. L'athéisme, libérant les débordements pulsionnels, brise la supériorité de la conscience : il est décadent. Le plaisir que procure une telle décadence n'est pas exclu, quoique le plus souvent illusoire et finalement autodestructeur.

La conscience est considérée par Nietzsche comme une illusion masquant les instincts réactifs, et la décadence n'est que l'image de cette réactivité. L'athéisme inachevé brise l'illusion par épuisement, par (mauvaise) conscience, par réaction. Tout est vain à l'athée car tout lui est vain. Il est décadent mais, comme tout ce qui participe de la décadence, nécessaire à l'épanouissement. L'athéisme achevé brise la réactivité même temps que l'illusion, s'ouvrant en lui−même à l'innocente harmonie du monde. Il est une conquête et un privilège.

Dostoïevski, esprit torturé et vagabond, est peut−être l'unique sujet de ses romans. Mais par quelque côté qu'on les aborde, il s'y maintient à l'avance dans l'ubiquité, multipliant les ombres et les reflets, y explorant les tréfonds de sa pensée et de ses phantasmes, ceux−là même qui le hantent et l'aimantent, qu'il fuit et recherche, qu'il trouve et dénigre. Il a écartelé la fissure du doute jusqu'à l'infranchissable limite du déchirement,

détruisant ses exigences de souveraineté et de communion pour mieux les aimer. C'est pourquoi dans chacune de ses oeuvres toute chose voisine avec son contraire : l'athéisme avec la foi, les sacrilèges démesurés avec les expiations pitoyables, les crimes avec les châtiments. Tout n'y est que jouissance et anéantissement, jouissance dans l'anéantissement, plaisir torve de la transgression absolue et volupté morbide de l'autoflagélation.

À l'impossibilité de réprimer, ou même de contenir ces pulsions qui s'agitent en des vagues dominatrices, s'associe chez Dostoïevski le scepticisme hautement vitaliste par lequel il s'insurge face aux nouvelles modalités de l'ordre, à cette justice humaine qui s'impose à travers le socle positif, rationnel et mécaniste du savoir scientifique. Il n'y voit qu'objectivation, dévalorisation chosifiante de l'homme vrai. Et ses héros préfèrent s'abandonner à eux−mêmes, à leur subjectivité aveugle et parfois nauséabonde, plutôt que d'abdiquer à ce désenchantement de cristal. Plutôt vivre dans le souterrain et s'engluer dans son bourbier d'angoisse, entre rêves grandioses et réveil moroses, que n'être qu'un point fixe dans un rouage absurde. Plutôt défier ses rêves, sa vie même, s'enfoncer la fièvre dans l'âme au coeur sombre de l'inaccessible que de s'avouer fourmi anonyme, invisible dans le ventre mou du troupeau.

Suis−je de ceux qui ont le choix ? C'est la seule question qui hante Raskolnikov (21) . Dieu voudrait−il qu'il n'en pas soit ainsi ? C'est la seule haine qui le submerge, le menant tel un automate jusqu'à l'acte qu'il croit décisif mais qui ne résout rien. En effet, qu'y avait−il de lui dans cet acte si ce n'est sa faiblesse et l'indignation qu'elle génère, la nécessité d'un responsable qu'elle inspire ? Et que lui reste−t−il si ce n'est sa solitude mise à nue, insupportable de désespérance ?

Dans l'impossibilité de supporter le lourd fardeau du désert, Dostoïevski cherche un processus naturel de purification, la possibilité d'un retournement de l'âme. Une âme qui comprend, par cette souffrance qui fatalement l'écrase, que la prétention d'échapper à la loi divine se retourne contre le prétentieux. La conscience se fait alors conscience d'une recherche de l'harmonie, de la communication et de la réconciliation qui sont l'enseignement essentiel du Christ, de ce Christ millénariste et philanthrope qui, sachant son semblable condamné à sa propre misère, à sa propre indétermination, renonce, absout et console.

La morale, c'est−à−dire le renoncement à soi−même dans autrui, n'est pas chez l'écrivain russe une morale abstraite de l'au−delà mais une pratique qui s'acquiert par l'expérience de la douleur et du doute. Elle est la loi de la nature rejoignant celle de Dieu : un miracle.

Dieu mort n'est pas à remplacer. Vaincre Dieu c'est vaincre aussi son ombre, élever le nihilisme jusqu'à sa forme supérieure, à sa énième puissance, intensifier la volonté de néant et le néant de volonté jusqu'à leur renversement en la volonté de l'Éternel Retour.

Lutter contre le nihilisme c'est rester sous l'ombre de Dieu. Il faut au contraire pousser sa logique de décrépitude jusqu'à ses positions extrêmes, détruire pas à pas chacune de ses formes, pour dépasser cette

logique, l'épuiser et l'inverser. Ayant dépassé la logique du nihilisme on se défait de sa nécessité. « Comment l'esprit se change en chameau, le chameau en lion, et le lion en enfant, pour finir (22)». Le nihilisme trouve son achèvement et sa déchirure dans une métamorphose des conditions intérieures de la pensée. Transvaluation, dit Nietzsche, sensation nouvelle et différente, fluidité des perspectives : « la maladie comme évaluation de la santé, les moments de santé comme évaluation de la maladie (23)», dépassement de l'illusion et de la réactivité.

Le monde n'a de centre que son *fatum* : revenir une infinité de fois, comme une multitude de centres. Tant que l'homme refuse de souffrir de ce qu'il est, il se sépare de lui−même et de ce dont il est capable ; il s'enfonce alors dans la fiction aveugle du divin ou la dissolution comique du pessimisme. Il n'est pas le centre de lui−même. Être un centre pour soi−même, c'est ne plus chercher à savoir ce qu'il faut faire pour sortir de soi−même (pour s'évader du monde tel qu'il est) mais laisser faire tout ce qui peut sortir de soi−même (du monde tel qu'il se déploie). Se séparer du monde et se séparer de soi−même sont une seule illusion. Croire en cette illusion, en cette séparation, est le signe d'une seule décadence, comme s'affranchir de cette décadence est la distinction du surhomme.

Le surhomme ose vouloir et veut ce vouloir−là comme s'il fallait le vouloir une infinité de fois. Son exigence est d'être à la mesure de soi−même, c'est−à−dire à la mesure du monde. L'exigence du poids le plus lourd pour s'ouvrir l'espace de la danse la plus légère est le gai savoir, par lequel le *fatum* impersonnel du monde rencontre la volonté particulière de l'homme qui peut s'attribuer le *fatum* lui−même comme destin (24). Et dans cette ouverture, le vouloir en tant que tel se dissout, libérant l'expérience innocente de l'innocence du monde, par−delà le bien et le mal.

Nietzsche est un Christ sans disciple, Dostoïevski un disciple sans Christ.

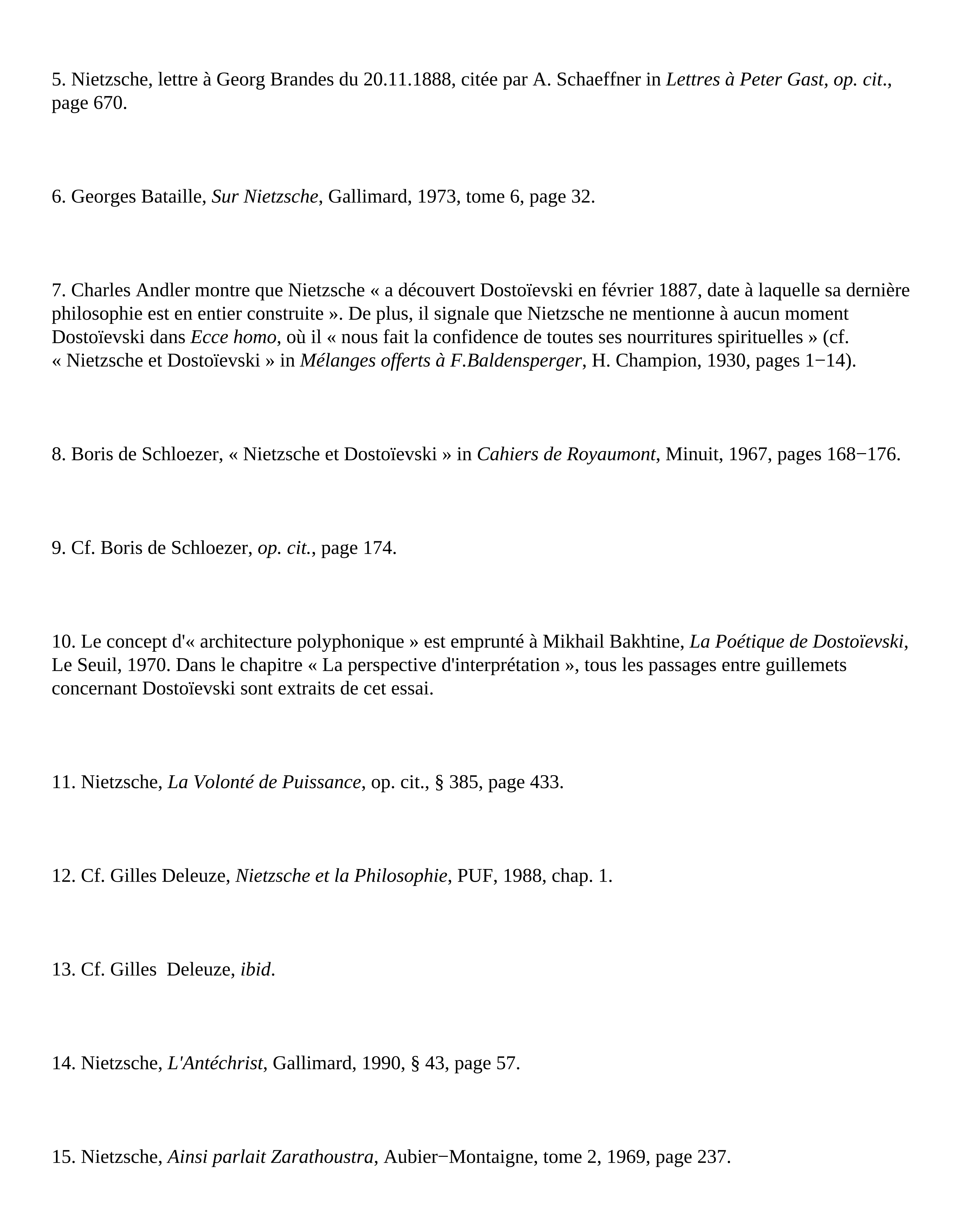
Notes

1. Citée par Pierre Pascal, *Dostoïevski : l'homme et l'oeuvre*, Agora, 1985, page 403.

2. Nietzsche, *La Volonté de puissance*, Livre de poche, §483, page 512.

3. Le concept de « métaphysique d'artiste » est introduit par Eugen Fink dans *La Philosophie de Nietzsche*, Minuit, 1986. Ce concept regroupe les premiers écrits de Nietzsche, jusqu'à *Humain, trop humain.*

4. Nietzsche, lettre à Peter Gast du 13.02.1887, in *Lettres à Peter Gast*, Bourgois, 1981, page 447.



5. Nietzsche, lettre à Georg Brandes du 20.11.1888, citée par A. Schaeffner in *Lettres à Peter Gast, op. cit*., page 670.

6. Georges Bataille, *Sur Nietzsche*, Gallimard, 1973, tome 6, page 32.

7. Charles Andler montre que Nietzsche « a découvert Dostoïevski en février 1887, date à laquelle sa dernière philosophie est en entier construite ». De plus, il signale que Nietzsche ne mentionne à aucun moment Dostoïevski dans *Ecce homo*, où il « nous fait la confidence de toutes ses nourritures spirituelles » (cf. « Nietzsche et Dostoïevski » in *Mélanges offerts à F.Baldensperger*, H. Champion, 1930, pages 1−14).

8. Boris de Schloezer, « Nietzsche et Dostoïevski » in *Cahiers de Royaumont*, Minuit, 1967, pages 168−176.

9. Cf. Boris de Schloezer, *op. cit.*, page 174.

10. Le concept d'« architecture polyphonique » est emprunté à Mikhail Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Le Seuil, 1970. Dans le chapitre « La perspective d'interprétation », tous les passages entre guillemets concernant Dostoïevski sont extraits de cet essai.

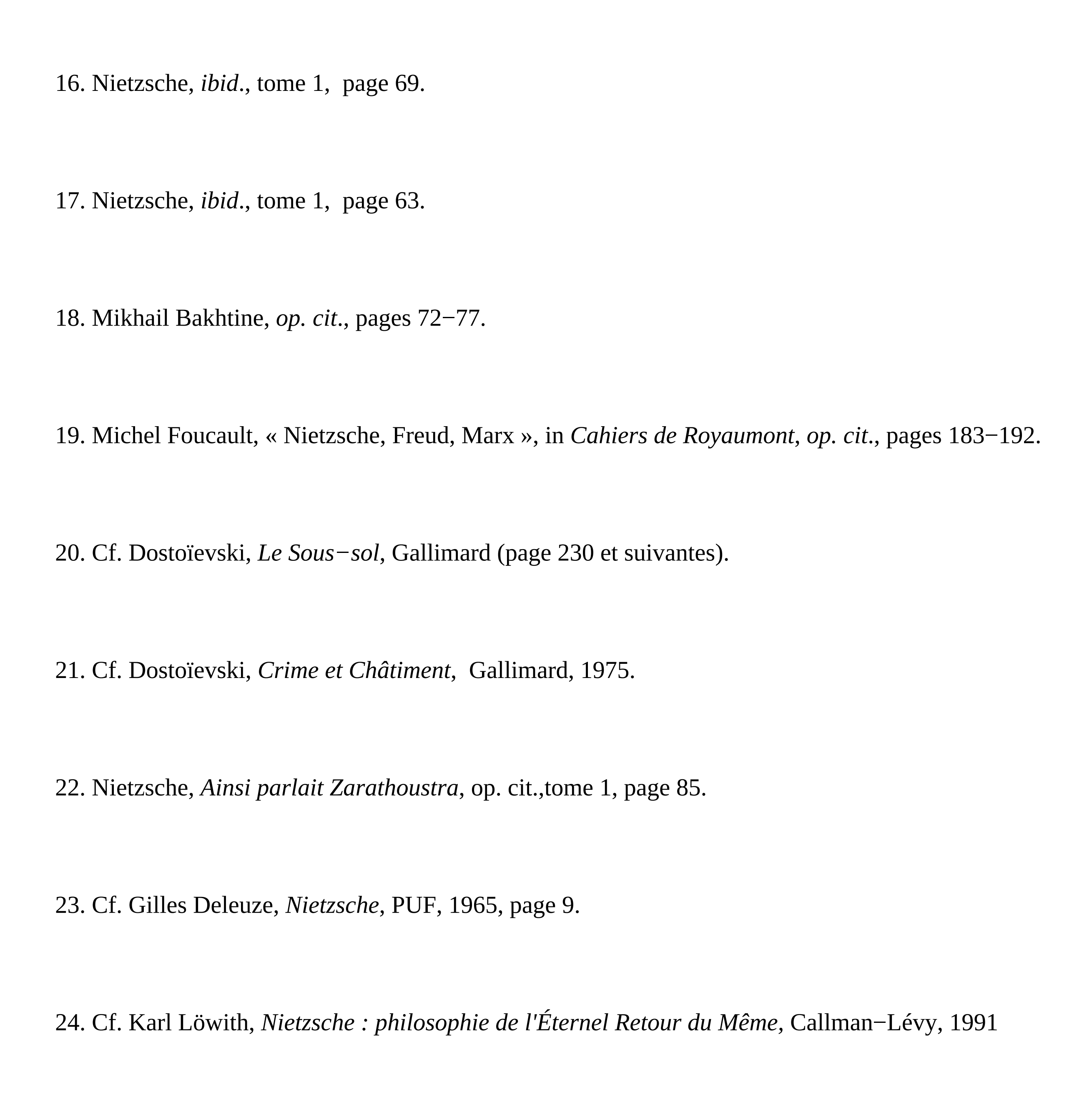
11. Nietzsche, *La Volonté de Puissance*, op. cit., § 385, page 433.

12. Cf. Gilles Deleuze, *Nietzsche et la Philosophie*, PUF, 1988, chap. 1.

13. Cf. Gilles Deleuze, *ibid*.

14. Nietzsche, *L'Antéchrist*, Gallimard, 1990, § 43, page 57.

15. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Aubier−Montaigne, tome 2, 1969, page 237.



16. Nietzsche, *ibid*., tome 1, page 69.

17. Nietzsche, *ibid*., tome 1, page 63.

18. Mikhail Bakhtine, *op. cit*., pages 72−77.

19. Michel Foucault, « Nietzsche, Freud, Marx », in *Cahiers de Royaumont*, *op. cit*., pages 183−192.

20. Cf. Dostoïevski, *Le Sous−sol*, Gallimard (page 230 et suivantes).

21. Cf. Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, Gallimard, 1975.

22. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, op. cit.,tome 1, page 85.

23. Cf. Gilles Deleuze, *Nietzsche*, PUF, 1965, page 9.

24. Cf. Karl Löwith, *Nietzsche : philosophie de l'Éternel Retour du Même*, Callman−Lévy, 1991

Agone 5 et 6

Commentaire sur "Judéité, antisémitisme et historicité"

Zaffran Jacques

Commentaire sur

« Judeité, antisémitisme et historicité»

−− Savoir, c'est questionner, dit Reb Mendel.

−− Que tirerons−nous de ces question ? Que tirerons−nous de toutes les réponses qui nous entraîneront à poser d'autres questions, puisque toute question ne peut naître que d'une réponse insatisfaisante ? dit le disciple.

−− La promesse d'une nouvelle question, répondit Reb Mendel.

−− Il arrivera bien un moment, reprit le disciple, où il nous faudra cesser d'interroger, soit parce qu'à notre question il ne pourra être donné aucune réponse, soit parce que nous ne saurons plus formuler nos questions, alors à quoi bon commencer ?

−− Tu vois, dit Reb Mendel, au bout du raisonnement il y a toujours en suspens une question décisive.

E. Jabès, Le Livre des questions

Un

« Il y a un État juif, des noms juifs, différentes déclarations, auto−affirmations et professions de foi envers ou contre le judaïsme et la judéité... » (page 99) (1)

Finement ciselé dans l'or, l'argent, ou agressivement taillé dans le bois, le métal, un signe est apparu aux côtés de l'étoile de David. Non reconnaissable par les non−hébraïsants −− ils sont nombreux ! −− cette médaille représente le mot « *hai* », « vivant ». Il veut indiquer l'un des attributs manquants (oubli ?) dans la liste ci−dessus (qui n'est peut−être pas exhaustive).

Les manifestations de la vie des Juifs n'ont jamais cessé. Parfois exubérantes, parfois discrètes, quelquefois parfaitement localisées et circonscrites à un noyau réduit, quelquefois débordant les marges mêmes de la Éda.

Éda, peuple, communauté, voire entité, ce n'est pas ici le lieu, le moment d'en discuter. La littérature à ce propos ne manque d'ailleurs pas. Carnaval de Pourim, six jours pour Israël, festival du film juif, tout ceci existe, dans le temps et dans l'espace, tout ceci est vécu dans la joie, le militantisme, l'intérêt par un nombre de personnes plus ou moins grand. Telle manifestation a fait un bide, telle autre a été un fabuleux succès. Parmi les protagonistes, beaucoup se disent juifs (si cette question saugrenue était posée), peu se disent non−juifs. Respectons les professions de foi.

« Qu'y a−t−il de commun entre mon ami Jacques Zaffran, distingué érudit, initié au Texte et M. Maurice Assouline, empereur marseillais du jeans ? » (page 99)

Outre qu'il peut arriver à Jacques Zaffran de s'acheter un *jeans impérial*, réponse triviale à une question crue, il peut arriver à Maurice Assouline de s'initier au texte −− « T » ou « t », c'est selon. L'initiation peut effectivement être érudite. Elle peut tout aussi bien utiliser d'autres canaux : la sensibilité (Hassidisme), la poésie (Chir Hachirim), la passion (Hoveve Sion), l'humour (grand choix)...

Mais il pourrait arriver également que Maurice Assouline et Jacques Zaffran se rencontrent et se parlent à l'occasion de l'une des manifestations dont il a été question plus haut. Ou à d'autres (Carpentras).

Mais revenons alors à la première question énoncée : « Qu'est−ce qu'être juif ? » Cette question émerge parfois à l'extérieur de la Éda, plus ou moins bienveillante, plus ou moins dangereuse. Au sein de la Éda, par contre, cette question ne présente aucun intérêt, elle est dépourvue de toute pertinence.

Définir l'Ivri, le Juif, le Passeur (je ne dis pas l'errant, M. D'Ormesson !), dans un cadre si large soit−il est, à mon sens, antinomique d'une existence juive bien menée.

Je vis cette existence comme m'échappant continuellement, évanescente, en perpétuelle gestation, en total déséquilibre. Ma seule façon d'exister : échapper à la définition. Élargir constamment cette définition, si on cherche à me l'imposer dans un infini questionnement. Tout cela a bien entendu déjà été dit, de Jabès à Ouaknin, en passant par Rab Haïm de Bratslaw ; en français ou en hébreu. Comment me présenter à celui qui cherche à me définir alors que je suis un « qui » ? (Talmud Babli). Qui cherche à me définir, d'ailleurs, et dans quel but ? M'exclure ? Me réduire ? M'effacer ? Chacune de ces options a eu, et a encore, ses adeptes. Inutile de citer, chacun pourra, s'il le désire, faire sa liste, son fichier. Je n'écrirai donc pas :

Le problème de l'identité est ainsi à la racine et au coeur du projet de constitution d'une historiographie du judaïsme. (page 100),

mais plutôt : « Le bonheur de l'effacement de l'identité est ainsi à la racine et au coeur... » Cela me permettra d'échapper à l'angoisse de me réveiller raciste, « cette difficulté à faire la différence entre soi et l'autre » (Sibony).

Poursuivons cette ébauche de commentaire.

De cette opposition entre le particulier et l'universel, vont naître aussi bien les formes modernes de l'antisémitisme que la morale assimilationniste des « Lumières juives » (pages 100−101)

Il est vrai ! Les fractions dominantes (?) de la communauté (?) ont choisi la Haskala ! Cela n'autorise pas, cependant, à occulter les fractions minoritaires de la Éda qui ont fait un autre choix et qui ont continué à vivre leur vies juives comme si de rien n'était. Quand de plus, on connaît les réticences des penseurs juifs à propos de la notion de « consensus », on est en droit de proposer une vision un peu plus nuancée de l'impact de la Haskala sur la Éda.

Dans cette histoire positive, il n'est plus de place pour « l'esprit du judaïsme », et l'histoire juive devient le récit de la stabiblisation progressive d'isolats ethniques plus ou moins acculturés et dont la caractérisation devient strictement géographique ; l'identité juive n'est plus alors comprise que dans les termes de son environnement. (pages 102,103)

La thèse a été soutenue, poussée jusqu'au bout de sa logique... puis abandonnée par un penseur juif, Alain Finkelkraut. Il lui a été reproché, à juste titre à mon sens, de réduire la Éda aux notables, nombreux il est vrai, qui se sont jetés avec enthousiasme dans le mouvement des Lumières.

Deux

La rencontre *AGONE−Pardès* ne comble pas un vide, elle en ouvre un. Ce vide remplira sa fonction d'attracteur pour une partie des lecteurs. Ceux dont la curiosité intellectuelle est encore en éveil et la soif de comprendre intacte. Au risque d'une remise en cause douloureuse, ils se réjouiront qu'un nouveau domaine de la réflexion s'ouvre à eux. Pour d'autres, apeurés et sujets au vertige, il jouera comme un puissant repoussoir, les engageant dans un repli prudent.

Encore quelques mots sur le texte, à ce propos. Pour les lecteurs curieux −− quel sondage nous renseignera sur leur nombre ? −−, le « dernier » (?) fardeau de l'homme blanc en sera allégé. Pour les autres...

Bien entendu, l'homme blanc du contexte ne peut être que le goy nucléaire, en quelque sorte. Celui qui sera (ou se revendiquera) pur de toute judéité. Son histoire, sa culture, ses aspirations éthiques, idéologiques l'auront conduit à se distinguer suffisamment de la structure mentale supposée juive pour être en mesure de vivre sa goyité en toute indépendance, en toute liberté.

Je quitterai momentanément le texte de Jacques Vialle sur quelques remarques à propos du paragraphe :

Pour les uns, formant le consensus le plus large, le racisme résume à lui seul toutes les exclusions, et établir des différences dans ce domaine, c'est déjà pratiquer une forme d'exclusion. Pour les autres, principalement des Juifs, confondre racisme et antisémitisme, c'est porter atteinte à la mémoire. Depuis, les controverses sont rudes et les dérapages fréquents. (page 108) (2)

Je me situerai assez volontiers dans la seconde catégorie. À ce propos, d'ailleurs, il me semble que confondre racisme et antisémitisme n'a pas pour principal inconvénient de « porter atteinte à la mémoire ». C'est avant tout une erreur d'analyse sur la nature des rapports ethniques dans le monde.

En ce qui concerne ce fameux consensus, fort mal vécu par les non−goyim, les réticences des penseurs juifs à cette notion ont souvent été exprimées : Marienstras, Ouaknin, Trigano, Lévinas, Chouraqui.

Le « principalement des juifs » me paraît également peu pertinent, oscillant entre naïveté, terrifiante affirmation et dérapage −− l'un de ces dérapage dénoncés plus haut.

Sans déborder du cadre de ce qu'il est convenu d'appeler la gauche (je m'y situe en même temps qu'AGONE, pour simplifier), deux objections me viennent à l'esprit.

Au premier chef, le débat me semblait loin d'être tranché entre les tenants de l'antisémitisme inscrit dans le cadre général du racisme et celui de l'antisémitisme comme manifestation spécifique. Il est d'ailleurs tout à l'honneur d'AGONE (ou de Jacques Vialle) d'écrire un article sur l'antisémitisme, sans l'inscrire à priori dans le cadre plus général du racisme, position aussi classique qu'idéologiquement connotée.

Plus curieuse est, à mon sens, la dichotomie entre Juifs, partisans de la dissociation et les goyim, favorables à la réunion. On retrouve là toute la problématique politicienne qui s'est installée dans l'histoire politique récente de notre pays, lors de la scission MRPA−LICRA.

AGONE a eu le mérite de poser le problème : que le débat ait lieu ! Dans les colonnes de la revue ou à son initiative, pourquoi pas ? (3)

Le débat ne conduira peut−être pas à une harmonisation consensuelle (!) des positions des uns et des autres. Il aidera à l'élimination d'un certain nombre d'idées reçues (souvent anciennes pour ne pas dire archaïques), de slogans à l'emporte−pièce (parfois tout simplement faux), de formules lapidaires simplificatrices, d'équivoques, d'ambiguïté, de non−dits.

Le débat nous enrichira : histoire, sociologie, culture, tout sera prétexte à briser les modèles souvent brutaux qui sont les nôtres.

Nous avons beaucoup à apprendre sur les antagonismes « privilégiés » des extrêmes droites avec les Juifs. Nous apprendrons aussi beaucoup sur la pensée de gauche dans ses rapports avec le monde juif. De Fourier à Marx, de Voltaire à Mao, de la Vieille Taupe à la Fraction Armée Rouge de l'Allemagne des années 70, écoutons parler nos amis de gauche, lisons−les sérieusement, apprécions, à la lumière des idées du jour, leur façon de poser les « problèmes », parfois de les résoudre. Nous aurons d'amères surprises ! Dans ce nauséeux voyage, H. Arvon nous servira de guide. Il serait peut−être temps que les équations :

Droite=Antisémite

Gauche=Philosémite,

soient revues un peu moins superficiellement. Cela éviterait le ridicule de certaines prises de position, y compris en dehors des délires « antisionistes » terrorisants de nombreux « amis » des Juifs.

Trois

Éléments pour servir à un éventuel débat :

1. La parano juive. Dans la discussion, l'une des causes de dérapage, fréquente, est comme souvent affaire de définition.

X émet la proposition suivante : « Ceci est antisémite .» Y rebondit et réplique : « Pas du tout on ne peut qualifier cela d'antisémite .» La contradiction ne pourrait être levée que si X et Y se mettent d'accord sur une définition de l'antisémitisme qui leur est commune, même si elle n'est pas parfaitement satisfaisante pour chacun.

Pour ce choix, ils pourront puiser dans un éventail très large. Pour certains, tel acte sera taxé d'antisémite s'il exerce une violence physique contre un Juif. Pour d'autres, sont également à considérer comme antisémites les violences morales ou intellectuelles. Pour les derniers, enfin, figureront dans l'arsenal de l'antisémite le non−dit, l'allusion la plus légère, un sous−entendu. Tuer un Juif, l'injurier, l'occulter sont à mesurer à l'aune de l'antisémitisme suivant les cas. Dans la pratique, cependant, une telle recherche, un tel travail de définition restent exceptionnels. Plus couramment, chacun s'en tient à sa définition.

Les causes de cette paresse sont multiples, pas toujours évidentes. La pauvreté de la pensée, le manque de finesse de l'analyse, la volonté de maintenir coûte que coûte une ligne idéologique, la défiance, la malveillance... l'inconscient, en sont les plus courantes. Du côté juif, la tendance est souvent à une définition large. Ici aussi les causes sont diverses, plus ou moins bien connues : expériences personnelles, cadre de pensée différent, meilleure connaissance du dossier, parfois. Écoutons Pierre Vidal−Naquet :

Quand je travaille sur l'Histoire juive du premier siècle, il se peut que ma sensibilité juive me fasse trouver des choses qui ne viendraient pas à l'esprit de tout le monde. (4)

Il est non moins vrai que du côté non−juif, la sensibilité de Pierre Vidal−Naquet est souvent interprétée comme pathologique.

D'accord pour débattre du contenu à donner à cette fameuse sensibilité juive, pierre d'achoppement de nombreuses discussions. Cependant, j'aurais du mal à suivre ceux qui la traduisent allègrement par paranoïa. Surtout quand l'extension de cette pathologie à l'ensemble de la Éda ne semble en rien poser de problème aux diagnostiqueurs sentencieux. Je connais la thérapeutique que me propose le néo−nazi. J'aimerais mieux cerner celle que me proposent mes amis de gauche.

Pour l'heure, la référence à la paranoïa ne me semble pas le meilleur moyen pour établir le dialogue. D'ailleurs, on ne discute pas avec un malade : au mieux on le soigne, au pire on le met au placard. L'argument m'apparaît ainsi tout à fait fallacieux. À moins que sa fonction réelle ne soit tout autre que ce qui est généralement annoncé. Reconnaître la pathologie chez notre interlocuteur nous met à l'abri de plusieurs désagréments.

Celui tout d'abord, d'une remise en cause de notre système de pensée. Si l'autre est malade, son discours est invalidé. À contrario, nous sommes donc nous−mêmes dans le vrai. Il est donc de notre devoir −− en toute objectivité et en toute modestie, bien sûr ! −− de garder la ligne. Discriminer les manifestations antisémites de celles qui ne le sont pas revient à nous, qui sommes sains de corps et d'esprit. Comme de plus, nous sommes de gauche, il devient techniquement plus simple de trancher, sans tenir compte des élucubrations du parano.

Ensuite, puisque la pensée de l'Autre est sujette à caution, nous devons tout mettre en oeuvre par charité, pour convertir cet Autre à notre façon de voir. Il sera alors devenu notre pote. Magie des mots !

À propos, sous quel diagnostic Staline envoyait−il ses dissidents à l'asile ?

2. La Shoah. Beaucoup a été dit sur elle. Peu de choses définitives, à mon avis, et elle garde encore son mystère. Le mot « mystère » est à entendre ici dans son sens le plus commun, celui d'une manifestation dont la (ou les) cause(s) profonde(s) reste(nt) à dévoiler.

Pour Le Pen et ses amis révisionnistes, ce n'est qu'un détail de l'Histoire. Pour mes amis de gauche, toute référence à la Shoah apparaît comme une scandaleuse tentative de récupération politique, chaque fois qu'un Juif essaie de l'inscrire dans sa problématique.

Question de nuance !

La récupération politique existe : nous n'empêcherons pas de sitôt les pensées tordues ou malveillantes de l'utiliser. Elle est méprisable et nous devons tout faire pour l'éviter et pour la dénoncer, quand elle se manifeste. Cela établi, ne jetons pas l'enfant avec l'eau du bain ! La Shoah s'inscrit dans l'histoire juive. Elle n'est peut−être pas spécifique, cela reste à discuter. Elle doit tenir sa place dans le débat. Récuser la Shoah de l'argumentaire me paraît aussi discutable et méprisable que sa récupération.

Ne nous contentons pas d'invoquer la folie chez Hitler.

Tiens ! encore une pathologie !

3. Israël et le sionisme. Quel terrain miné, champ de tous les délires ! Terreau fertile de toutes les dérives ou faillites de la pensée ! Marécages où tous peuvent se perdre, y compris les plus sensés !

Qui m'expliquera pourquoi, dans un récent dessin humoristique paru dans Le Monde, un Shamir sans kippa sculpte une colombe de la paix avec kippa ? Un exemple entre mille !

Comment les instances internationales, après avoir voté en 1948 pour le partage de la Palestine entre Juifs et Arabes, ont−elles quelques années plus tard été amenées à assimiler sionisme et racisme ?

Ce n'est pas ici le lieu d'en débattre, bien que la discussion soit plus nécessaire que jamais.

L'absence de débat, le refus de tout contact me paraissent dans ce domaine signe de faiblesse plutôt que de vérité politique. Ici aussi, les écrits −− plus nombreux qu'on ne pense −− pourront servir de base à un dialogue, seule façon d'y voir plus clair.

En guise de conclusion

Le conte hassidique qui suit, rapporté par Martin Buber, pourrait servir d'incitation au dialogue.

Un hassid se confiait au Rabbi de Kotzk.

−− Rabbi, se lamentait−il, je suis toujours à réfléchir, à creuser, à approfondir.

−− Et qu'est−ce qui te donne tant à penser ?

−− La question est de savoir si véritablement il y a un jugement et un juge.

−− Qu'est−ce que cela peut bien te faire ?

−− Et alors, Rabbi, s'il n'y avait ni jugement ni juge, alors à quoi bon les paroles de la Thora ?

−− Mais qu'est−ce que cela peut bien te faire ?

−− Oh, Rabbi ! Comment parlez−vous ? Que dites−vous là ? Rabbi ! Qu'est−ce qui pourrait m'importer alors ?

−− Bon, si cela t'importe autant que cela, dit le Tsadik, c'est qu'alors tu es un véritable bon Juif. Et un véritable bon Juif peut réfléchir et méditer sans inconvénient : rien ne peut lui arriver de mal !

La chute est peut−être un peu optimiste, mais réfléchir et méditer permettront certainement que l'article paru dans l'avant−dernière livraison d'agone atteigne son but.

Jacques Zaffran, septembre 1991

Notes

1. Toute les citations mises ainsi en exergue sont extraites de l'article de Jacques Vialle, « Judéité, antisémitisme et historicité », in AGONE, 2/3, Hiver/Printemps 1991.

2. C'est nous qui soulignons.

3. Outre les références déjà indiquées par Jacques Vialle, je suggérerai d'autres articles, parus dans la presse, liste non−exhaustive, bien entendu :

−− M. Bernsohn, « Retour aux sources », in *Le Monde*, 21.09.1979.

−− G. Hocquenghem, « Mieux vaut un Juif mort qu'un Juif qui rit » (À propos du livre de L. Rozenzweig, *La Jeune France juive*) in *Libération*, 28.06.1980.

−− E. Badinter, M. Rodinson & L. Rozenzweig, « Champ libre », in *Libération*, 01.07.1980.

−− G. Comte, « Prescription des crimes nazi », in *Le Monde*, 29−30.05.1979.

4. in *Libération*, 24.01.1981.

Références

Arvon, H., *Le Juif et l'idéologie*, PUF, 1978.

Buber, M., *Les Récits hassidiques*, Éditions du Rocher, 1963.

Chouraqui, B., *Qui est goy ?*, Albin Michel, 1980.

Cohen, A., *Le Talmud*, Payot, 1980.

Finkelkraut, A., *Le Juif imaginaire*, Le Seuil, 1980.

−− *La Réprobation d'Israël*, Denoël, 1983.

−− *La Sagesse de l'amour*, Gallimard, 1984.

Jabès, E., *Le Livre des questions*, Gallimard, 1967−73.

Lévinas, E., *Difficile liberté*, Albin Michel, 1963.

Marienstras, R., « Les Juifs ou la vocation minoritaire », in *Les Temps Modernes*, août/septembre 1973.

Ouaknin, M.−A., *Le Livre brûlé*, Lieu commun, 1986.

Sibony, D., *Écrits sur le racisme*, Christian Bourgois, 1988.

Steinsaltz, A., *Introduction au Talmud*, Albin Michel, 1987.

Trigano, S., *Le Récit de la disparue*, Gallimard, 1977.